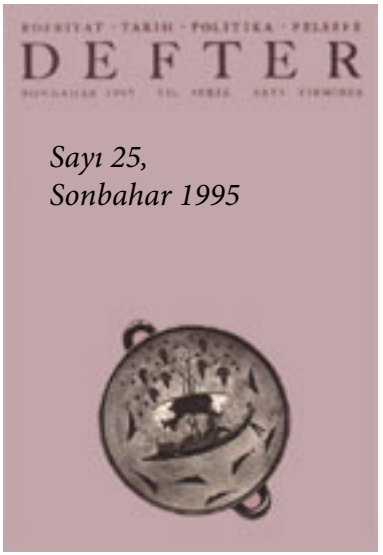
Sayı 25, Sonbahar 1995



İÇİNDEKİLER

- Defter'den
- Heimkunf. An Die Verwandten - Yurdavarış. Hısımlara
  F. Hölderlin; Çev. Oruç Aruoba
- "Yurdavarış / Hısımlara"
  Martin Heidegger; Çev. Oruç Aruoba
- Çağdaş Yaşam ve Çağdaş Sanat Üzerine Heidegger'den Bir Dolanım
  Hasan Ünal Nalbantoğlu
- Haller, Şiir Hali ve Dasein
  Orhan Tekelioğlu
- Geçmişte Kaldığı Çağda Sanat Yapıtı
  Esra Akcan
- Heidegger'le Özne Üzerine
  Belkıs Ayhan Tarhan
- Heidegger Üzerine Üç Soru
  Oruç Aruoba, Orhan Koçak, İskender Savaşır
- Yüzüncü Yüz
  Alparslan Aydın
- Cemil Meriç ve Kemal Tahir'de "Sahnenin Dışındakiler"
  Duygu Köksal
- İki Mektup
  Furuğ Ferruhzad
- Çiçeklerin Kanlı Sülalesi
  Behruz Celali; Çev. Haşim Hüsrevşahi

D E F T E R 'd e n

'BAŞLANGIÇ DA BİR TANRIDIR..." Platon'un Heidegger'in de sevdiği bu alıntısı, Defter'in bu sayısı için özellikle uygun düşüyormuş gibi görünüyor. Çünkü Defter'in daha birinci sayısından itibaren bir Heidegger dosyası yapmayı önümüze bir hedef olarak koymuştuk. Ama Heidegger Defter çevresindeki neredeyse herkesin düşüncesini, dolaysız ya da dolaylı olarak belirlemekte büyük bir önem taşıdığı halde –ya da belki tam da bu yüzden– böyle bir dosyayı bugüne kadar kotaramadık. Kısmet, Defter'in uzunca bir rehavet döneminden sonra yeniden iki ayda bir yayınlanma dönemine girdiği bu zamanaymış. "Başlangıç da bir Tanrıdır..."

Bu sayının başka bir önemli özelliği daha var. Akademik dünya ile Defter arasında bugüne kadar kurulmuş en verimli işbirliğini temsil ediyor. Çünkü Heidegger dosyası, bizim onca istekliliğimize karşın Defter çevresinin dolaysız bir çabasının ürünü olarak ortaya çıkmadı. Sayıda yer alan özgün yazıların tamamı Ünal Nalbantoğlu'nun ODTÜ'de 1992'de sürdürdüğü "Heidegger's Quest" başlıklı seminerinin ürünlerinden oluşuyor. Bizim katkımız Oruç Aruoba'nın Heidegger çevirisiyle, Orhan Koçak ve benim söyleşimden ibaret. (Bu arada söyleşinin Orhan Koçak'ın sorularına verdiğimiz yazılı yanıtlardan oluştuğunu ve Oruç Aruoba ile benim, soruları birbirimizin yazdıklarını okumadan yanıtladığımızı belirtmekte yarar var.)

Bunları söylemekle Defter çevresiyle Defter okurları arasına aşılmaz duvarlar örmek istemiyorum. Aksine...

Ama bugüne kadar fiilen böyle bir durum oluştu. Defter'i bugüne, dışarıdan aldığı asgari katkılarla son derece sınırlı bir çevre getirdi. Daha en başından beri bu sınırlılığını aşmaya çalışan bir çevre... Bu sayıyla birlikte bu çabanın kısmi de olsa bir başarıya ulaştığını düşünüyoruz.

Söyleşi formatındaki değişiklik de bu amaca hizmet ediyor. Gerçi geçmişte de yazılı soru ve cevaplar aracılığıyla söyleşiler yaptığımız olmuştu. Ama Defter söyleşilerinde niyet çoğunlukla bir sözü –ak kâğıt üzerinde kara lekelerin elverdiği ölçüde-- işitilir kılmak olmuştu. Oysa bu sayıdaki söyleşinin amacı, Heidegger gibi bir düşünür tek bir sayıda kapsanamayacağına göre, kaç sayı süreceğini şimdiden kestiremeyeceğimiz bir tartışmayı başlatmak. Bütün okurları yorum ve sorularıyla bu tartışmaya katılmaya çağırıyoruz.

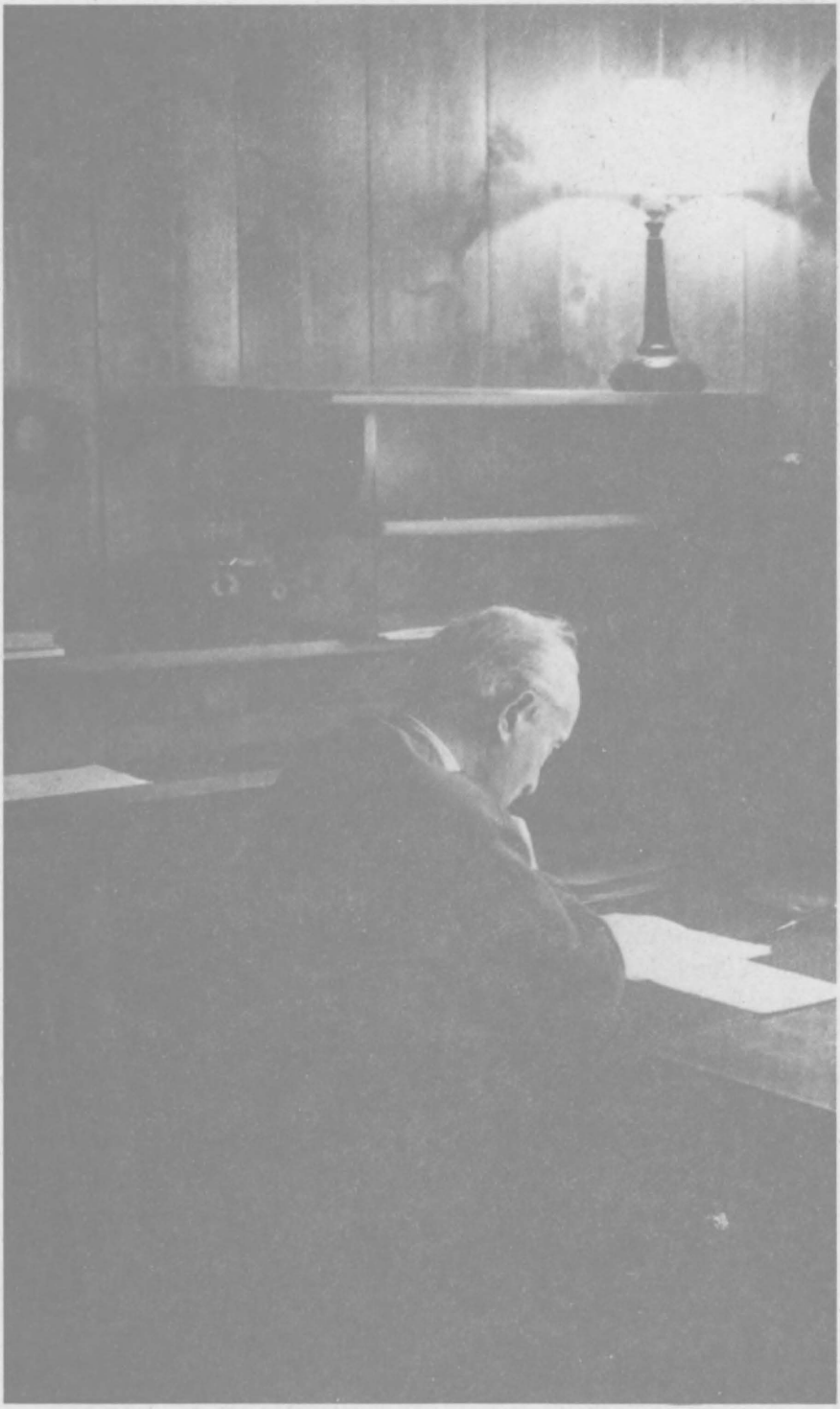
Son olarak, Heidegger'in şiire son derece özel ve kendine özgü bir anlam atfettiğini düşünerek, bu sayıda şiir yayınlamanın hem yayınlayacağımız ürünlere hem de Heidegger'in düşüncesine haksızlık etmek olacağını düşündük. Gelecek sayıdan itibaren şiir yayınlamayı sürdüreceğiz.

Önümüzdeki sayının ağırlıklı konusu "kimlik" kavramı olacak. Bu sayı aracılığıyla, 20 küsur yıldır toplumsal bilimler ve felsefede bütünlük kavramının yerini farklılık kavramının; toplumsal ve siyasal hayatta evrensel bir insan kimliği öneren ideolojilerin yerini biyolojik, yerel, etnik ve tarihsel özgüllükleri vurgulayan ideolojilerin alması şeklinde tecelli etmiş olan süreci bir ucundan kavramaya çalışacağız.

* * *

Defter 24'te önemli bir eksiklik var. "Kişilik Yapıları Üzerine Bir Sınıflandırma Denemesi" başlıklı yazımda sık sık sözünü ettiğim şema bir hata sonucu basılmamış. Aşağıdaki şema 28. sayfada 3 numaralı paragraftan önce yer almalıydı.

	Paranoid-Sizoid Kisilik	Depressif Konum
Oidipal Zafer	Sınır Durumdaki Kisilik	Narsisizm
Oidipal Yenilgi	Nevroz	Normallik



MARTIN HEIDEGGER (1889-1976)

Hölderlin

HEIMKUNFT. AN DIE VERWANDTEN

1

Drinn in den Alpen ists noch helle Nacht und die Wolke,
Freudiges dichtend, sie dekt drinnen das gähnende Thal.
Dahin, dorthin toset und stürzt die scherzende Bergluft,
Schroff durch Tannen herab glanzet und schwindet ein Stral.
Langsam eilt und kämpft das freudigschrauernde Chaos,
Jung an Gestalt, doch stark, feiert es liebenden Streit
Unter den Felsen, es gährt und wankt in den ewigen Schranken,
Denn bacchantischer zieht drinnen der Morgen herauf.
Denn es wächst unendlicher dort das Jahr und die heilgen
Stunden, die Tage, sie sind kühner geordnet, gemischt.
Dennoch merket die Zeit der Gewittervogel und zwischen
Bergen, hoch in der Luft weilt er und rufet den Tag.
Jezt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein,
Furchtlos, Hohem vertraut, unter den Gipfeln hinauf.
Wachstum ahnend, denn schon, wie Blize, fallen die alten
Wasserquellen, der Grund unter den Stürzenden dampft,
Echo tönet umher, und die unermessliche Werkstatt
Reget bei Tag und Nacht, Gaaben versendend, den Arm.

Hölderlin

YURDAVARIŞ. HISIMLARA

1

Orada Alplerin içinde aydınlık gecedir daha, ve bulut,
Neşeliyi şiirleyerek örter orada esneyen koyağı.
Oraya buraya toslar, yuvarlanarak şakacı dağ havası,
Çamların arasından dikine pırıldar aşağıya ve yiter bir ışın.
Yavaşça ivedilenir ve dilegelir neşeden titreyen Kaos,
Biçiminde genç ama güçlü, kutlar sevgi çatışmasını
Kayaların altında, çalkalanır ve duraksar bengi sınırlar içre,
Çünkü daha Bakkhusca doğar orada gün.
Çünkü sonsuzca gelişir orada yıl ve kutsal
Saatler, günler, daha yüreklice düzenlenmişlerdir, birleşmişler.
Yine de, farkındadır zamanın şimşek kuşu ve dağların
Arasında, yükseklerde süzülerek çağırır günü.
Şimdi uyanır köy de, bakar oradan derinliklerin içine,
Korkusuz, yüksekliğe alışık, dorukların altından yukarılara.
Gelişmeyi sezerek, çünkü şimdiden yıldırımlar gibi düşerler eski
Su kaynakları, yıkılanın altındaki toprak nemlenir,
Ekho seslenir çepeçevre ve ölçülmez atelye
İşler durur gün ve gece boyu, bağışlar göndererek, yoksula.

2

Ruhig glänzen indess die silbernen Höhen darüber,
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee.
Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine
Seelige Gott vom Spiel heiliger Stralen erfreut.
Stille wohnt er allein, und hell erscheinet sein Antliz,
Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt,
Freude zu schaffen, mit uns, wie oft, wenn, kundig des Maases,
Kundig der Athmenden auch zögernd und schonend der Gott
Wohlgediegenes Glük den Städten und Häussern und milde
Reegen, zu öffnen das Land, brütende Wolken, und euch,
Trauteste Lüfte dann, euch, sanfte Frühlinge, sendet
Und mit langsamer Hand Traurige wieder erfreut,
Wenn er die Zeiten erneut, der Schöpferische, die stillen
Herzen der alternden Menschen erfrischt und ergreifft,
Und hinab in die Tiefe wirkt, und öffnet und aufhellt,
Wie ers liebet, und jezt wieder ein Leben beginnt,
Anmuth blühet, wie einst, und gegenwärtiger Geist kömmt,
Und ein freudiger Muth wieder die Fittige schwellt.

3

Vieles sprach ich zu ihm, denn, was auch Dichtende sinnen
Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm;
Vieles bat ich, zu lieb dem Vaterlande, damit nicht
Ungebeten uns einst plözlich befiele der Geist;
Vieles für euch auch, die im Vaterlande besorgt sind,
Denen der heilige Dank lächelnd die Flüchtlinge bringt,
Landesleute! für euch, indessen wiegte der See mich,
Und der Ruderer sass ruhig und lobte die Fahrt.
Weit in des Sees Ebene wars Ein freudiges Wallen
Unter den Seegeln und jezt blühet und hellet die Stadt
Dort in der Frühe sich auf, wohl her von schattigen Alpen
Kommt geleitet und ruht nun in dem Hafen das Schiff.
Warm ist das Ufer hier und freundlich offene Thale,
Schön von Pfaden erhellt, grünen und schimmern mich an.
Gärten stehen gesellt und die glänzende Knospe beginnt schon,

2

Dingin pırıldar gene de gümüşsü yükseklikler,
Güllerle doludur şimdiden yukarıda ışınlı kar.
Ve daha da yüksekte, ışığın üstünde barınır saf
Kutlu tanrı, kutsal ışınların oyunuyla neşelenerek.
Dingin barınır o tek başına, aydınlık görünür çehresi,
Yaşam vermeye yatkın gibi görünür o etherce,
Neşe yaratmaya, bizimle, nasıl, ölçüyü bilerek,
Bilerek soluklananları, çekinerek ve esirgeyerek gönderirse
Hakedilmiş mutluluğu kentlere, evlere, yavaş
Yağmurları, toprağı açmak için, olgunlaşan bulutları, ve sizi
En güvenilir havaları, sonra sizi, yumuşak baharları, gönderirse,
Ve yavaş eliyle neşelendirirse yeniden yastakileri,
Yenilerken zamanları, o yaratıcı, dingin
Yüreklerini yaşlı insanların tazeler, kavrarsa,
Ve gelip derinlere dek işlerse, açarsa, aydınlatırsa,
Sevdiği gibi, ve işte şimdi yeniden başlar bir yaşam,
Çiçeklenir yürek, eskisi gibi, çağın tini gelir,
Ve neşeli bir yüreklenme şişirir yeniden kanatları.

3

Çok şey söyledim ona, çünkü, şiirleyenler neyi anlasalar
Ya da şarkı yapsalar, çoğunlukla meleklere ve ona dairdir:
Çok yakardım, babayurdu aşkına, ki birden
Çağırılmadan buyurmasın hemen tin bize;
Çok şey size de, babayurdunda tasada olanlara,
Kutsal şükranın gülerek kaçakları geri getirdiği,
Yurttaşlar! sizin için, taşıdı beni gene de göl, .
Ve dümenci oturdu dingince ve övdü yolculuğu.
Gölün yüzeyinde uyandı bir neşeli dalgalanma
Yelkenlerin altında ve şimdi çiçeklendi ve aydınlattı kent
Orada erkenden kendini, herhal gölgeli Alplerden
Geldi yönlendirilerek ve dineldi şimdi limanda gemi.
Kıyı ılık burada ve dostluklu açık koyaklar,
Patikalarla güzelce aydınlanmış, yeşilliklerini ve pırıltılarını gönderir bana.
Bahçeler uzanır barışmış, parlak yoncalar hareketlenmiş bile,

Und des Vogels Gesang ladet den Wanderer ein. -
Alles scheinet vertraut, der vorübereilende Gruss auch
Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt.

4

Freilich wohl! das Geburtsland ists, der Boden der Heimath,
Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.
Und umsonst nicht steht, wie ein Sohn, am wellenumrauschten
Thor' und siehet und sucht liebende Nahmen für dich,
Mit Gesang ein wandernder Mann, glükseeliges Lindau!
Eine der gastlichen Pforten des Landes ist diss,
Reizend hinauszugehn in die vielversprechende Ferne,
Dort, wo die Wunder sind, dort, wo das göttliche Wild,
Hoch in die Ebnen herab der Rhein die verwegene Bahn bricht,
Und aus Felsen hervor ziehet das jauchzende Thal,
Dort hinein, durchs helle Gebirg, nach Komo zu wandern,
Oder hinab, wie der Tag wandelt, den offenen See;
Aber reizender mir bist du, geweihete Pforte!
Heimzugehn, wo bekannt blühende Wege mir sind,
Dort zu besuchen das Land und die schönen Thale des Nekars,
Und die Wälder, das Grün heiliger Bäume, wo gern
Sich die Eiche gesellt mit stillen Birken und Buchen,
Und in Bergen ein Ort freundlich gefangen mich nimmt.

5

Dord emfangen sie mich. O Stimme der Stadt, der Mutter!
O du triffest, du regst Langegelerntes mir auf!
Dennoch sind sie es noch! noch blühet die Sonn' und die Freud' euch,
O ihr Liebsten! und fast heller im Auge, wie sonst.
Ja! das Alte noch ists! Es gedeihet und reifet, doch keines
Was da lebet und liebt, lasset die Treue zurük.
Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart.
Thörig red ich. Es ist die Freude. Doch morgen und künftig

Ve kuşun şarkısı buyur eder gezgini.
Herşey tanıdık gözüküyor, çabucak gelip geçen selam bile
Dostlardan gelir gözüküyor, her yüz hısım gözüküyor.

4

Değil mi ya! doğduğun ülkedir, yurdun toprağı,
Aradığın, yakındır, gelip karşılıyor bile seni.
Ve boşuna durmuyor, bir oğul gibi, dalgalarla hışırtılı
Kapıda ve boşuna bakıp aramıyor senin için sevgi dolu adlar
Şarkılarla bir gezgin adam, kutlu Lindau!
En konuksever kapılarındandır ülkenin bu,
Çekiyor dışarıya gitmeğe, çok şey vaadeden uzaklara,
Oraya, harikanın olduğu yere, oraya, tanrısal yabanılın,
Yüksek düzlüklerden aşağıya inen Ren'in gözüpek yolu açtığı,
Ve kayalardan şen şakrak koyağı çekip çıkardığı yere,
Oraya, aydınlık dağlardan geçerek, Komo'ya dek gezinmek,
Ya da aşağıya, günün değişimi gibi, geniş göle inmek;
Ama daha çekicisin sen benim için, kutsanmış kapı!
Yurdagitmeğe, bence bilindik çiçekli yolların olduğu,
Orada arayıp bulmağa toprağı ve güzel koyaklarını Neckar'ın,
Ve ormanlarını, kutsal ağaçların yeşilini, orada seve seve
Birlik kurduğu meşenin dingin kayınlarla, gürgenlerle,
Ve dağlarda bir yerin beni dostça tutsak ettiği.

5

Orada karşılarlar beni. Ey sesi kentin, ananın!
Gelirsin sen, uyandırırsın bende çok eskiden öğrenilmişleri!
Onlardır onlar hâlâ! hâlâ çiçeklendirir güneş ve neşe sizi,
Siz ey en sevgililer! ve neredeyse daha parlak gözlerde, eskisinden.
Evet, eskisi gibidir hâlâ! Genişler ve olgunlaşır, gene de hiçbiri
Orada yaşayanlardan ve sevenlerden, geridurmaz sadakatten.
Ama en iyisi, bulgu, kutsal barışın
Kuşağı altında yatan, esirgenmiştir o gençlerden ve yaşlılardan.
Budalaca konuştum. Neşedir o. Gene de yarın ve gelecekte

Wenn wir gehen und schaun draussen das lebende Feld,
Unter den Blüthen des Baums, in den Feiertagen des Frühlings
Red' und hoff' ich mit euch vieles, ihr Lieben! davon.
Vieles hab' ich gehört vom grossen Vater und habe
Lange geschwiegen von ihm, welcher die wandernde Zeit
Droben in Höhen erfrischt und waltet über Gebirgen,
Der gewähret uns bald himmlische Gaaben und ruft
Hellern Gesang und schikt viel gute Geister. O säumt nicht,
Kommt, erhaltenden ihr! Engel des Jahres! und ihr,

6

Engel des Hausses, kommt! in die Adern alle des Lebens,
Alle freuend zugleich, theile das Himmlische sich!
Adle! verjünge! damit nichts Menschlichgutes, damit nicht
Eine Stunde des Tags ohne die Frohen und auch
Solche Freude, wie jezt, wenn Liebende wieder sich finden,
Wie es gehört für sie, schiklich geheiliget sei.
Wenn wir seegnen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring'ich den Dank?
Nenn' ich den Hohen dabei? Unschikliches liebet ein Gott nicht,
Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein.
Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen,
Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurük?
Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die Töne,
Und erfreuet vieleicht Himmlische, welche sich nahn.
Das bereitet und so ist auch beinahe die Sorge
Schon befriediget, die unter das Freudige kam.
Sorgen, wie diese, muss, gern oder nicht, in der Seele
Tragen ein Sänger und oft, aber die anderen nicht.

Gidip seyrettiğimizde dışarıda yaşam dolu tarlayı,
Ağacın çiçekleri altında, baharın bayram günlerinde
Konuşurum ve umutlanırım çokça sizinle, ey sevgililer, onun üzerine.
Çok şey işittim büyük Baba'ya dair ve uzun süre
Sustum onun üzerine, o ki gezgin zamanı
Yukarıda yükseklerde tazeler ve hüküm sürer dağların üstünde,
O bahşeder bize hemen göksel armağanları ve çağırır
Aydınlık şarkıyı ve gönderir çokça iyi tinleri. Ah, gecikmeyin,
Gelin, siz koruyucular! yılın melekleri! ve siz,

6

Evin melekleri, gelin! damarlarına hepiniz yaşamın,
Bütün hepsini neşelendirerek, dağıtsın göksel olan kendini!
Soylulandırın! gençlendirin! ki insanca iyi hiçbirşey, ki
Günün tek bir saati kalmasın şenlerden uzakta ve hem de
Böylesi neşe, şimdiki gibi, sevenler yeniden bulurlarken biribirlerini,
Onlara ait olsun, kutsansın uygunca.
Kutluladığımızda ekmeği, kimi adlandırabilirim ve
Günün yaşamından dinlendiğimizde, söyleyin, nasıl getiririm şükranı?
Yüceleri mi adlandırayım? Yakışık almayanı sevmez bir tanrı,
Onu kavramak, neredeyse çok küçük geliyor neşemize.
Susmak zorunda kalırız sık sık; eksiktir kutsal adlar,
Yürekler çarpar ve gene de geri mi kalır söz?
Ama çalınan bir çalgı ödünç verir her saate sesleri,
Ve neşelenir belki de göksel olan, yaklaşırken.
Hazırlar o bunları ve neredeyse varır şimdiden
Barışa tasa da, neşelinin altına gelip yerleşen.
Tasaları, bunun gibi, ister istemez, ruhunda
Taşımalıdır bir şarkıcı, sık sık, ama ötekiler değil.

Çeviren: Oruç Aruoba

"YURDAVARIŞ / HISIMLARA"

Martin Heidegger

"Bilinecek az, ama neşeden çok
Verilmiştir ölümlülere..."
(IV, 240)

Adına bakılırsa, Hölderlin'in bu şiiri Yurdavarışı söylüyor. Bununla, yurt toprağına varışı, yurttaki vatandaşlarla birliğe varışı düşünüyoruz. Şiir, "gölgeli Alplerden" Lindau'ya doğru, göl üzerinde bir yolculuğu anlatıyor. Özel öğretmen Hölderlin, 1801'in ilkbaharında, Thurgau bölgesinde, Konstanz yakınındaki Hauptwyl'dan, Konstans gölü üzerinden, Şvab yurduna geri dönmüştür. Böylelikle, "Yurdavarış" şiiri, şen bir yurt yolculuğu üzerine yakılmış bir havayı temsil edebilirdi. Oysa, son, "tasa" sözcüğüyle ayarlı bent, tasasızca yurduna varanın şenliğine benzer birşey göstermiyor. Şiirin son sözcüğü katı bir "değil". Alp sıradağlarını adlandıran ilk bent ise, kendisi bir dizeler sıradağı, dolaysızca duruyor orada. Yurtsalın alımlılığı değil gösterdiği. Yurtsal olmayanın "uçsuz bucaksız işliği"nin "yankı"sı "sesleniyor çepeçevre". Böylesi bentlerle çevrili "Yurdavarış", yalnızca bir, "doğum toprağı"nın sahiline varma olmakla tükenecek gibi değil. Bu yurt kıyısına varma bile bir garip:

Herşey tanıdık görünüyor, çabucak gelip geçen selam bile
Dostlardan gelir görünüyor, her yüz hısım görünüyor.

Yurdun insanları ve şeyleri tanıdık gibi geliyorlar. Ama daha öyle değiller. Böylece de en kendi olduklarını kapatıyorlar. Yurt, varıştan hemen sonra, varana sesleniyor bunun için:

Aradığın yakındadır, şimdi gelip karşılıyor bile seni.

Yurdadönen, varışla, yurda ulaşmamıştır daha. Böylece de yurdu "kazanması zordur, o kapatılmışı" (*Gezinti,* IV, 170). Bu yüzden, varan, yine de arayan olarak kalıyor. Aranan karşılıyor ama onu şimdi. Yakındadır.

Ama aranan daha bulunmamıştır; "bulmak", bulunanı kendine almak, kendisininki olarak onun içinde kalmak demek ise.

Ama en iyisi, bulgu, kutsal barışın
Kuşağı altında yatan, esirgenmiştir gençlerden ve yaşlılardan.

Hölderlin, son zamanlarında, şiirin bir ikinci temiz-yazmasında bir değişiklik yapmış, "Ama en iyisi, bulgu..." sözleri yerine, "Ama define, Alman-olan... esirgenmiştir daha" yazmıştır. Yurdun en kendi-olduğu gerçi çoktan hazırdır ve doğum toprağında oturanlara gönderilmiştir bile. Yurdun en kendi-olduğu, şimdiden bir göndermenin gönderisidir, ya da bu sözcüğü şimdilerde söylediğimiz gibi, geçmiştir. Yine de bu gönderide, kendi olan daha kendine gönderilmemiştir. Daha alıkonmaktadır. Bu yüzden de, gönderilmeye uygun olan, uygun düşen, daha bulunmamıştır. Bağışlanmış olup da, aynı zamanda verilmeyene ise, esirgenen denir. Bulgu, esirgenmiş olarak şimdi geliyor, karşılıyor, ama gene de aranan olarak kalıyor. Niye? "Babayurdunda tasalı olanlar", yurdun en kendi-olduğuna, "Alman-olan"a, kendilerininki olarak sahip olmağa daha hazır değildir diye. O zaman Yurdavarış, vatandaşların, yurdun daha geri tutulan özünde yurtta olmaya başlamalarındadır; bundan da önce, sıladaki "sevgililer"in yurtta olmayı öğrenmeye başlamalarındadır. Bunun için, yurdun en kendi-olduğunu, en iyisini önceden tanımak gerekir. Bunları da nasıl bulabiliriz, meğer ki bizim için bir arayan ola ve yurdun aranan neliği kendini ona göstere?

Aradığın yakındadır, şimdi gelip karşılıyor bile seni.

Yurdun dostça açıklığı, aydınlığı, parlaklığı, pırıltısı, ışıldaması, vatanın kapısına varışta, tek bir dostça görünmede karşılar.

Kapı,

Çekiyor dışarıya gitmeğe, çok şey vadeden uzaklara,
.....
Ama daha çekici(dir o şair için)
Sılaya gitmeğe, bence bildik çiçekli yolların olduğu,
Orada arayıp bulmağa toprağı ve güzel koyaklarını Neckar'ın,
Ve ormanlarını, kutsal ağaçların yeşilini, orada seve seve
Birlik kurduğu meşenin dingin kayınlarla, gürgenlerle,
Ve dağlarda bir yerin beni dostça tutsak ettiği.

Bu durgun görünmeyi, içinde herşeyin, şeylerin de insanların da arayana selam ulaştırdıkları bu görünmeyi nasıl adlandırmalıyız? Yurdun, şimdiden karşılayan bu çağıranını, bütün "Yurdavarış" şiirini ışıldatan sözle, "neşeli" sözüyle adlandırmalıyız. İkinci bent, "neşeli"nin ve "neşe"nin sözüyle dolu, sonuncusu da neredeyse öyle. Söz, yalnızca dördüncü, neşelinin gö-

rüntüsünü dolaysızca söyleyen bentte yok. Ama şiirin hemen başlangıcı, "neşeli"yi şiirleme ile olan bağıyla adlandırıyor:

> Orada Alplerin içinde aydınlık gecedir daha ve bulut,
> Neşeliyi şiirleyerek, orada örter esneyen koyağı.

Neşeli, şiirlenendir. Neşeli, neşeden şiire uyarlanandır. Böylelikle de neşelendirilen ve dolayısıyla neşelendirendir. "Alplerin içinde"ki bulut, yukarılara doğru dönük, duraklar, "gümüşsü yüksekler"e karşı. Gökyüzünün kıpırdanan aydınlığını açar, bulgular, aynı zamanda "esneyen koyağı" ... "örter"ken. Bulut, açık duran aydınlıktan baktırır kendine. Bulut şiir kurar. Kendisine bakana baktığından, şiirlediği boşuna kurulmuş ve uydurulmuş değildir. Şiir kurma bir bulmadır. Bunu yaparken, kendi üstünden geçip, artık kendi olmayana gitmesi gerekir bulutun. Şiirlenen çıkmaz ondan. Şiirlenen, buluttan gelmez. Üstüne gelir bulutun, onun, karşısında durakladığı olarak. Bulutun, içinde durakladığı açık aydınlık, bu duraklamayı açar. Bulut şen olana açılır. Onun şiirlediği, "neşeli", açık olandır. Buna "temizlenmiş olan" da deriz. Bu sözü burada da ileride de, kesin bir anlamda düşünüyoruz. Temizlenmiş olan, uzamı boyunca boşaltılmış, aydınlatılmış ve düzenlenmiştir. Şen-açık olan, temizlenmiş olan, başkasına kendi uygun yerini açabilir. Neşeli, özünü, açan şende bulur. Şen-olan da, kendi payına, ilkin neşelendirende gösterir kendisini. Açılmanın herşeyi aydınlatmasıyla, şen-olan, her bir şeye öz-uzamını; kendi türüne göre ait olduğu, ait olmakla da, şen-olanın pırıltısında, durgun bir ışık gibi, kendi özüyle barışık, durduğu öz-uzamını sağlar. Sılaya dönen şairi,

> .....orada seve seve
> Birlik kurduğu meşenin dingin kayınlarla, gürgenlerle,
> Ve dağlarda bir yerin beni dostça tutsak ettiği.

yerde, neşelendiren, aydınlatmasıyla karşılar. Yakındır iyice tanıdık şeylerin ve onların yalın ilişkilerinin yumuşak yasaklanmışlığı. Ama yaklaşan ve, meşeler ile dağlar kadar görünür olmasa da, bu yüzden de görülmeden geçilen, geçilip gidilen de olsa, yakın olan, açık-şen olanın kendisidir; insanlar ile şeyler de ilkin onun içinde görünürler. Açık-şen olan, göze çarpmayan pırıltısında duraklar. Kendisi için hiçbirşey beklemez; hiçbir ne-isene değildir o, ama "hiç" de hiç değildir. Şairi ilkin karşılayan neşelide, gene de, açanın selamı şimdiden hüküm sürer. Ama açık-şen'in selamını ulaştıranlar, ulaklardır, *aggeloi*, "melekler"dir. Bu yüzden şair, "Yurdavarış"ta, yurdun karşılayan neşelisini selamlarken, "evin melekler"ine ve "yılın melekleri"ne seslenir.

Burada "ev", insanlara, "evde" oldukları, böylelikle de gönderilerinin

kendiliğinde olabildikleri uzama yeraçan anlamına gelir. Bu uzamı, berelenmemiş yeryüzü bağışlar. O, halkların kendi geçmiş uzamlarına yer açar. Yeryüzü "ev"i açar. Böyle açan yeryüzü, "ev"in ilk meleğidir.

"Yıl", yılın zamanları dediğimiz zamanlara yer açar. Alevli aydınlık ile buzlu karanlığın, zamanların sağladığı "karışık" oyununda, şeyler çiçeklenirler, sonra da kapanırlar yeniden. "Yıl"ın zamanları, şen-olanın dönüşümleri içinde, insanlara, "ev"deki geçmişli oturuşlarına uygun süreyi bağışlar. "Yıl", selamını ışığın oyunuyla ulaştırır. Açan ışık, ilk "yılın meleği"dir.

İkisi birlikte, yeryüzü ile ışığa, "evin meleği" ile "yılın meleği"ne, "ayakta tutanlar" deniyor, çünkü onlar, selamlayanlar olarak, neşeli olanı görünüşe getirirler; onun apaçıklığında da şeylerin ve insanların "doğa"sı, sağ-salim korunur. Sağ-salim korunan, kendi özünde "yuvada"dır. Ulaklar, selamlarını, herşeyi yuvada kılan şenin içinden gönderirler. Yuvasal olanı bağışlamaktadır yurdun özü. Şimdiden geliyor, karşılıyor – yani, şenin ilk içinde göründüğü neşelinin içinden.

Ama orada, şimdiden gelip karşılayan, gene de aranan olarak kalıyor. Çünkü neşeli, ancak onun selamına karşılık veren bir şiirlemenin bulunduğu yerde karşılar; melekler, şenin ulakları da, ancak şiir kuranlar varsa, görünürler. Bu yüzden "Yurdavarış" şiirinde şu söz duruyor:

> ..... çünkü, şiirleyenler neyi anlasalar
> Ya da şarkı yapsalar, çoğunlukla meleklere ve ona dairdir:

"Çoğunlukla meleklere" dairdir şiirlenmiş sözün şarkısı, çünkü onlar, şenin ulakları olarak, ilk "yaklaşan" yakınlardır; "ve ona" dairdir şiirlenmiş söyleme. Bu "ve"nin anlamı, burada, "ve herşeyden önce" – "ona"dır.

Kim bu O? Şiirleme herşeyin üstünde "ona" dairse, şiirleme de neşeliyi şiirlemekse, öyleyse O, en neşeli olanda barınır. Peki bu nedir, nerededir?

İşareti "neşeliyi şiirleyen" bulut veriyor. Bulut, Alplerin dorukları arasında duraksayıp kalıyor ve açan ışının ışıksız derinliklerine daldığı dağ çatlaklarını kapatıyor. Bu yüzden, orada, "kayaların altında" "kutlular" genç Kaos "sevgi çatışmasını", "kutlular", "neşeden titreyerek". Oysa bulut, bu "gökyüzünün tepesi" (IV, 71), yüksekler arasında neşelinin düşünü kurar. Bulut, şiir kurmakla, yukarıya, açık-şen olana işaret eder.

> Dingin pırıldar gene de gümüşsü yükseklikler,
> Güllerle doludur şimdiden yukarıda ışınlı kar.
> Ve daha da yüksekte, ışığın üstünde barınır saf
> Kutlu tanrı, kutsal ışınların oyunuyla neşelenerek.

Alp sıradağlarında, yükseğin, hep daha sessizleşerek kendini en yüksek olana dek yükseltmesi olup-biter. Yeryüzünün en uç ulağı olan dağ dorukları, ışıkta yükselirler, "yılın meleği"ne doğru. Bu yüzden de onlar "zama-

nın dorukları"dır. Ama daha da yukarıya doğru, ışığın da üstünde ışıldar açık-şen olan, arı açılmanın içine doğru; bu açılma olmaksızın da ışığın aydınlığına bile yer açılamaz. "Işığın üstünde" en yüksekteki, ışın saçan ışıklanmanın kendisidir. Anadilimizin eski bir sözüyle, her "uzam"a, her "zaman uzantısı" olana, ilk "yer açan", yani onu sağlayan saf ışıldayana, "açık-şen" olan deriz. Bu, tek bir defada, hem aydınlığında açık olan herşeyin dineldiği açıklık (*claritas*), hem güçlülüğünde yüksek olan herşeyin durduğu yükseklik –dalgalandığı şenlik– (*serenitas*), hem oyununda özgürleşmiş herşeyin dalgalandığı şenlik (*hilaritas*)tır. Açık-şen olan, herşeyi zedelenmemiş, sağsalim tutar; herşey zedelenmeden, sağsalim ondadır. Açık-şen olan anakaynaktan sağaltandır. Kutsal olandır. "En yüksek" olan ile "kutsal" olan, şair için aynıdır: açık-şen olan. Neşeli herşeyin anakaynağı olarak, en neşeli olandır, öyle de kalır. Arı açılma onun içinde olup-biter. Burada, "en yüksek"te, "yüksek olan" barınır; o ne ise, "kutsal ışınların oyunuyla" neşe-lenen olarak odur: neşeli *olan*. "Neşe yaratmağa, bizimle" eğilimli biri varsa, o odur, öyle görünüyor. Özü açma olduğundan, "sever o" "açma"yı ve "aydınlatma"yı. Açık-şen aracılığıyla "açar" şeyleri bulunuşlarının neşelendirenine. Şen açık aracılığıyla aydınlatır insanların yüreklerini, ki yüreklenmeleri açık dura tarlalarının, kentlerinin ve evlerinin tamlığında. Yüksek, açık-şen aracılığıyla, karanlık derinliği ışıklanmışlığında esnetir. Işıklanma olmaksızın derinlik neye yarar ki?

"Yastakileri" bile neşelendirir "neşeli-olan" yeniden, "yavaş elle" de olsa. Yası çekip almaz, dönüştürür onu; yastakileri yasın kendisinin "eski neşeler"den kaynaklandığının farkına vardırarak. Neşeli-olan, neşelendiren herşeyin "babası"dır. O, açık-şende barınan, şimdi ancak bu barınağa göre adlandırılmaya izin veriyor. Yüksek olana "Ether", *Aither* denir. Havalandıran "hava" ile ışıklandıran "ışık" ve onlarla çiçeklenen "yeryüzü", içinde açık-şenin kendisini açtığı, neşeliyi yükselttiği ve neşelide insanları selamladığı "biricik üçler"dir.

Ya, açık-şen, yükseğinden insanlara nasıl gelir? Neşeli-olan ile açılmanın neşeli ulaklarının, baba Ether ile evin meleği, yerin ve yılın meleği, ışığın elinden, kendi başlarına hiçbirşey gelmez. Biricik üçler, neşeli herşeyin en sevgilisi de olsalar, açık-şenin çevresinde barınanlar, "öz"lerinde, yani açılmalarında, bitip tükenmek zorundadırlar neredeyse; meğer ki zaman zaman birisi ola, ilk kez ve bu yüzden yalnız, neşeliyi şiirleyerek karşılaya ve ona şimdiden ait ola. Bu yüzden, sonraki ağıt "Yurdavarış" ile ilişkisi daha adıyla kurulan "Gezgin" adlı ağıt, şunu söylüyor (IV, 105f):

> İşte yalnızım böyle sine. Ama sen, bulutların üstündeki,
> Babayurdunun babası! güçlü Ether! ve sen,
> Yer ve ışık! siz biricik üçler, hüküm süren ve seven,

Bengi tanrılar! sizin ile kopmaz bağım hiç.
Sizden çıktım, gezindim ve sizin ile birlikte,
Size, siz neşeliler, size dönerim görüp geçirip geri.

Yer ile ışığa, evin ve yılın meleklerine, burada, "Gezinti"de, "tanrılar" deniyor. "Yurdavarış" ağıtının ilk yazmasında da Hölderlin "yılın tanrıları" ve "evin tanrıları" diyordu. Aynı şekilde, ilk yazmada, "Yurdavarış"ın ilk bendinde (d. 94) "şenler olmaksızın" yerine "tanrılar olmaksızın" deniyordu. Sonraki biçimde tanrılar salt meleklere mi indirgenmiş? Ya da, tanrıların yanına bir de melekler mi konmuş? Hayır – şimdi, "melekler" adıyla, sözü "tanrılar" olarak edilenlerin özü, daha arı bir biçimde söylenmiş. Çünkü tanrılar açanlardır, açılmada, açık-şenin gönderdiği selamı ulaştıranlardır. Açık-şen olan, selamlamanın, yani tanrıların tam kendiliklerini oluşturan meleksi olanın öz-temelidir. Şairin "tanrılar" sözcüğünü yer yer alıkoyamasıyla, bu adı duraksayarak söylemesiyle, tanrıların kendiliklerini, içinde açık-şen olanın selamladığı selamlayanlar olmaları, daha bir aydınlığa çıkıyor.

Yurdagelen gezgin, tanrıların özünde, yani neşelide, daha görmüş-geçirmiş olmuştur.

Aradığın yakındadır, şimdi gelip karşılıyor bile seni.

Şair, açık-şen olana daha aydınlık bir gözle bakar. Yurdun görüntüsünde karşılayan neşeliye, şimdi, ancak en neşeliden çıkıp açılan ve yalnızca ondan gelerek yakın duran gözüyle bakar. Ama şimdi, "şiirleyenler neyi anlasalar ve neyin şarkısını söylerlerse söylesinler", herşeyden önce "ona" dairse, yüksek baba Ether'e, o zaman, en neşeliyi arayan şairin neşelilerin barındığı yerde, yani "Ren" ilahisinin ilk bendinde anlatılan yerde oturması gerekmez mi? (IV, 172):

..... Alp dağlarının merdivenlerinde,
Bana tanrılarca kurulmuş,
Göksellerin kalesi gibi gelen
Eski bir kanıyla, ama
Gizliden gizliye karara bağlanıp
Ulaştırılır ölümlülere; .....

Oysa "Yurdavarış", açıkça, şairi "Alp sıradağları"ndan uzağa, gölün suyu üzerinden doğum toprağının kıyısına yöneltiyor. "Alplerin arasındaki" oturmadan sılaya dönüşle vazgeçiliyor. Kuşkusuz daha acayip olan, şairi Alp sıradağlarından alıp götüren suların üstünde, onu uzaklaştıran geminin kanatlarının altında, neşeli-olanın görünmesi:

Gölün yüzeyinde uyandı bir neşeli dalgalanma
Yelkenlerin altında.....

"Göksellerin kalesi"nden ayrılmanın çevresinde neşelilik yeşerip çıkıyor. Aynı zamanda "Şvab denizi" de denen Konstans gölünü, yerbilimsel ya da ulaşımsal ya da budunbilimsel açıdan tasarımladığımızda, Alpler ile yukarı Tuna arasında uzanan, içinden genç Ren'in akıp geçtiği gölü anlarız. Böylece, bu suyu hâlâ şiirsel olmayan bir tarzda düşünür dururuz. Daha ne kadar? Daha ne kadar böyle anlayıp duracağız; önce kendi içinde bir doğa, yerkabuğunun kendi için bir biçimlenmesi vardır, bunlar da sonradan "poetik yaşantılar" yardımıyla gizemselce renklendirilir diye? Daha ne kadar karşı koyup duracağız, olanı olan olarak görüp geçirmeğe? Daha ne kadar duymazlıktan gelip duracak Almanlar, Hölderlin'in "Patmos" ilahisinin ilk bendinde (IV, 199 ve 227) şarkısını söylediği sözü?:

Yakındır
Ve kavraması güçtür Tanrı.
Ama nerede ki tehlike vardır, gelişir
Orada kurtaran da.
Karanlıkta barınır
Kartal ve korkusuzca yürür
Alplerin oğulları uçurumun üstünde
Geçerek kurulu hafif köprülerden.
Çepeçevre yığılı diye
Zamanın dorukları,
Ve en sevgililer yakında barınır diye, bitkin
Biribirinden ayrı düşmüş dağlarda..
Öyleyse ver masumca su,
Ah, kanatlar ver bize, sadakatle
Aşıp geçmek için ve dönmek için yine.

Şairin "aşıp geçme"si gerekir "Alp sıradağları"nı, ama "sadakatle"; yani yurda sadık olduğundan, ona gerisin geriye dönmek için; "Yurdavarış"ın sözüne göre de orada, sılada, aranan "yakındadır". Öyleyse, en neşelinin, yani demek ki, neşeli herşeyin anakaynağının yakın olduğu yer, orası; "Alplerin altı" değil. Öyleyse anakaynağın yakınlığında gizemli bir durum var. Öyleyse Alp sıradağlarından uzak Şvab yurdu, anakaynağın yakınlığının tam yeridir. Evet, öyle. "Gezinti" ilahisinin ilk bentleri bunu söylüyor. Bu ilahiyi Hölderlin, 1802'de, cepkitabı *Flora*'nın bir sayısında, "Yurdavarış" ağıtı ile birlikte yayımlamıştır. Gizem dolu ilahi, başında, sılayı adlandırır. Şair ona, bile bile, eski "Süevya" adını verir. Böylelikle sılanın, en eski, en asıl, daha kapalı ama daha başlangıçtan en hazır özünü adlandırır. (IV, 167)

"Gezinti" ilahisi şöyle başlar:

Mutlu Süevya, benim anam,
Sen de, pırıldayan, kızkardeş
Lombardiya, hemen yukarıda,

Yüzlerce dereyle beslenen!
Ve ağaçlarla, ak çiçekli ve kızıl,
Ve koyu, yabanıl, derin yeşillikle dolu,
Ve İsviçre'nin Alp sıradağları gölgeler,
Komşu gelir sana; çünkü evin ocağına yakın
Barınırsın sen, ve işitirsin, derinlerde
Gümüş sunak taslarından dışarı
Gürüldemesini kaynağın, dökülerek
Arı ellerle, dokununca

Ilık ışınlar
Billurlaşmış buza ve devirince
Kolayca uyaran ışık
Karlı doruğu, beslemesini yeryüzünü
En arı suyla. Bu yüzden
Doğumdan verilmiştir sana sadakat. Güç bırakır
Kaynağa yakın barınan, yeri.
Ve senin çocukların, kentler,
Alacakaranlığın boydanboya çöktüğü gölde,
Neckar'ın çayırlarında, Ren'in kıyısında,
Hepsi o kanıdadır, ki
Başka biryerde barınılmaz daha iyi.

Süevya, ana, "evin ocağı"na yakın barınır. Ocak, ateşin hep esirgenen pırıltısı korur; ateş de, alevlenince, havaları ve ışığı şen'e açar. Ocağın ateşinin çevresinde, gizliden gizliye kararlandırılmışın biçimlendirildiği işlik vardır. "Evin", yani ana toprağın "ocağı", şenlenmenin kaynağıdır; onun ışığı da ırmakları en baştan yeryüzüne akıtandır. Süevya kaynağa yakın barınır. İki kez adlandırılır bu yakında-barınma. Yurdun kendisi yakında barınır. O, ocağa ve kaynağa yakınlığın yeridir. Süevya, ananın sesi, babayurdunun özünü imler. Kaynağa yakınlıkta temellenir en neşelinin komşuluğu. Yurdun en kendi ve en iyi olduğu, bir tek bu kaynağa yakınlığın içinde dayanak bulur – başka birşeyde değil. bu yüzden de bu yurda kaynağa bağlılık doğuştan verilmiştir. Bundan dolayı, biri, bunu yapmak zorunda olunca, ancak zorlukla terkeder yakınlığın yerini. Ama, en neşeliye yakınlığın yeri olmakta dayanağını buluyorsa yurdun en kendi-olduğu, o zaman ne oluyor yurdavarış?

Yurdavarış kaynağa yakınlığa geri dönmektir.

Geri dönebilen ancak odur ki, önceden ve belki de çok uzun zamandır, gezgin olarak gezginliğin yükünü omuzlamış ve kaynağa dek yürüyüp gitmiştir, orada görüp geçirmek için aranacak-olanın ne olduğunu, sonradan, arayan olarak daha görmüş-geçirmiş geriye dönsün diye.

Aradığın yakındadır, şimdi gelip karşılıyor bile seni.

Şimdi geçerli olan yakınlık, yakının yakınlaşmasını sağlar ve onun ge-

ne de aynı zamanda aranan olmasını, yani yakın olmamasını sağlar. Başka durumlarda yakınlığı iki yerin biribirinden ayrı durmalarının olanaklı en ufak mesafesi olarak anlarız. Şimdiyse, tersine, yakınlığın özü, yakını, onu uzak tutarak yakına getirir görünüyor. Kaynağa yakınlık bir gizemdir.

Şimdi ama, yurdavarış, kaynağa yakınlıkta yurtta-olma anlamına geliyorsa, o zaman yurdageliş ilkin ve belki de uzun bir zaman, bu yakınlığın gizemini bilmede ya da hatta ilkin bilmeyi öğrenmede bulunmak zorunda olmaz mı? Halbuki, bir gizemi, hiçbir zaman, örtüsünü kaldırıp ögelerini sıralamakla bilemeyiz; bir tek, gizemi gizem olarak korumakla bilebiliriz. Ama nasıl koruyabiliriz ki onu –yakınlığın gizemini– tam da tanımazken? Bu tanıma için, hep yeniden birinin, ilkin yurda-gelerek, gizemi söylemesi gerekir:

> Ama en iyisi, bulgu, kutsal barışın
> Kuşağı altında yatan, esirgenmiştir gençlerden ve yaşlılardan.

"Hazine", yurdun en kendi-olduğu, "Alman olan" esirgenmiştir. Kaynağa yakınlık esirgeyen bir yakınlıktı. En neşeli olanı geri tutar. Onu gelecek olanlar için sakınır ve kaldırıp saklar, ama bu yakınlık en neşeli olanı ileriye doğru kaldırmaz, onu tam da ortadan kaldırılmış olarak görünüş kılar. Yakınlığın özünde gizli bir esirgeme olup-biter. Yakını esirgemesidir en neşeliye yakınlığın gizemi. Şair bilir ki, bulguyu esirgenmiş diye adlandırdığında, alışılagelinmiş anlığın yadırgayıp karşı çıkacağı birşey söylemiş olur. Birşeyin uzak kalmakla yakın olduğunu söylemek, tam da, alışılmış düşünmenin temel kuralını, çelişme ilkesini çiğnemektir, ya da boş sözcüklerle oyun oynamak, ya da en azından ipe-sapa gelmez birşey düşünüyor olmaktır. Bu yüzden şair, esirgeyen yakınlığın gizeminden sözetme durumunda kalır kalmaz, kendi sözünü keser:

> Budalaca konuştum.
>
> Ama konuşur gene de. Şair konuşmak zorundadır, çünkü
>
> Neşedir bu.

Herhangi birşey üzerine bir belirsiz neşe mi yoksa içinde bütün neşelerin özünün katlanıp açıldığı neşe olmasından dolayı olan neşe mi? Nedir neşe? Neşenin kaynaktaki özü, kaynağa yakınlık içinde yurtta olmaktır. Çünkü bu yakınlıkta, içinde şenin göründüğü açıklık, selam vererek yaklaşır. Şair, kaynağa yakınlığa gelmekle gelir yurda. Yakına yakınlığın gizemini söylemekle gelir yakınlığa. En neşelinin şiirini kurmakla söyler bunu. Şiir kurmak değildir ilkin şaire neşe veren; şiir kurmak*tır* neşe, açık-şenlenme olan, çünkü şiir kurmada ilk yurdagelme bulunur. "Yurdavarış" ağıtı, yurdavarış üzerine bir şiir değildir; tersine, bir şiir olarak bu ağıt, yurdagelme-

nin kendisidir; hâlâ kendini olduran, sözü Almanların dili içinde bir çan gibi seslenmesini sürdürdükçe. Şiir kurmak, en neşeliye yakınlığın gizemini söz içinde koruyan neşenin içinde olmaktır. Neşe, şairin neşesidir; kendi sözüyle (b.100) "neşemiz". Şiir kuran neşe, o bilmedir ki, gelip karşılayan her neşelide, neşeli olanın, kendini esirgemekle selamladığını bilir. Öyleyse, en neşeliye olan esirgeyen yakınlığın korunur kalması için, şiir kuran söz, neşelinin içinden çıkarak selamlayan; ama, kendisini esirgeyen olarak selamlayanın aceleye getirilip yitirilir diye tasalanarak, bunun olmamasına özen göstermek zorundadır. Öyle ki, en neşelinin esirgeyici yakınlığının korunması için özen gösterilmesi gerektiğinden, neşelinin altına tasa gelir yerleşir.

Bu yüzden şairin neşesi, aslında, şarkı söyleyenin neşesidir; onun şarkı söylemesi de, esirgenen olarak korur ve arananın esirgeyen yakınlıkta yakın olmasını sağlar.

Ama o zaman, en neşelinin altına tasa gelip yerleşmişse, nasıl söyleyebilir şair en neşeliyi? Hölderlin, "Yurdavarış" ağıtı ve "Gezinti" ilahisi zamanında, bir "epigram"la, en neşelinin, yani esirgenmiş olanın şarkısının, yani "Almanların şarkısının" nasıl söyleneceğini yazmıştır; epigram "Sophokles" başlığını taşır ve şöyle der (IV, 3):

> Birçokları boşuna denediler, en neşeliyi neşeyle söylemeyi,
> Burada sonunda dilegetirdi kendini bana, burada, yas içinde.

Şimdi biliyoruz, şairin, kaynağa yakınlığın esirgeyen yeri olarak yurda geldiğinde, niçin "Sophokles'in Trajedileri"ni çevirmek zorunda olduğunu. Yas, düpedüz üzüntülülük ile arasında bir uçurum olarak, neşedir; en neşelinin, kendisini daha esirgediği ve çekindiği kadarıyla, onun için açık-şenlenmiş neşe. Yoksa nereden gelirdi yasın uzaklara taşıyan ışığı, saklı temelinde en neşelinin neşesi olmasaydı?

Yalnız, Hölderlin'in, "çevirme" ve "notlama" yoluyla Sophokles ile sürdürdüğü şiirsel karşılıklı konuşma, gerçi şiir kurucu sılayavarışın bir parçasıdır, ama bunu tüketmez. Bu yüzden Hölderlin'in "Sophokles'in Trajedileri" çevirisine kattığı adama, şu itirafla kapanır (V, 91):

> Bunun dışında, zaman olursa, hükümdarlarımızın ebeveynlerinin ve onların oturdukları yerlerin ve kutsal babayurdunun meleklerinin şarkılarını söylemek istiyorum.

"Bunun dışında" – böyle diyor alçakgönüllü söz, "aslında" yerine. Çünkü, şimdi ve gelecekte, şarkı, çoğunlukla meleklere ve ona dairdir. O yükseklik, kutsalın açık-şen'ini barındıran, herhangi biryerdeyse, olacağı, en çok, esirgeyen yakınlık içinde yakın olmaktır; içinde, şairin esirgemeli neşesinin yurtta olduğu. Gene de,

Onu kavramak için, neredeyse çok küçüktür neşemiz.

"Kavramak", yüksekliğin kendisini adlandırmak demektir. Şiirleyerek adlandırmak da şu demektir: söz içinde yükseğin kendisini görünür kılmak; onun yalnızca barınma yerini, açık-şen olanı, kutsal olanı, söylemek değil; onu ilkin barınma yeri bakımından adlandırmak değil. Onun kendisini adlandırmak için ama, yaslı neşe bile daha yetmez, hernekadar yükseğe yaraşır bir yakınlıkta yeralsa da.

Gerçi pekâlâ adlandırılabilir "kutsal olan" ve onun açık-şenlenmesinden çıkarak, söz söylenebilir. Ama bu "kutsal" sözler hiç de adlandıran "adlar" değildir:

.....eksiktir kutsal adlar.

Kim olduğunu O'nun kendisinin, kutsal olanda barınanın; bunu söylemek ve söyleyerek onun kendisini görünür kılmak – bunun için yoktur adlandıran söz. Bu yüzden şimdi şiirleyen "şarkı söyleme", sahici, adlandırıcı sözü olmadığından, eksik kaldığından, sözsüz bir ezgi olarak kalır – "bir çalgı sesi". Gerçi çalan adamın "ezgi"si izler heryerde yükseği. Şarkıcının "ruhu" gerçi bakar açık-şen olana, ama şarkıcı yüksek olanın kendisini görmez. Şarkıcı kördür. "Kör Şarkıcı şiirinde –ki başında Sophokles'in bir sözü durur– şöyle der Hölderlin (IV, 58):

Onun peşinden, haydi tellerim! onunla yaşar
Benim ezgim, ve nasıl kaynak ırmağı izlerse,
Onun düşündüğü yöne, ben de gitmeliyim ve
İzlemeliyim o kendinden emini çılgınlık yolunda.

"Bir çalgı sesi" – bu, tasalı şarkıcının çekingen şarkı söylemesi için en alçakgönüllü addır:

Ama çalınan bir çalgı verir her saate sesleri,
Ve neşelenir belki de göksel olan, yaklaşırken.
Hazırlar.....

Selamlayan ulakları, daha esirgenen bulgunun selamını getiren; onların yakınlaşması için uygun yakınlığı hazırlamak için, yurdagelen şairin mesleği belirler bunu. Kutsal olan görünür gerçi. Tanrı ise uzak kalır. Esirgenen bulgu zamanı, tanrının bulunmadığı çağdır. Tanrının "bulunmama"sı "kutsal adların" yokluğunun temelidir. Gene de, bulgu, esirgenen olarak aynı zamanda yakın olduğundan, göksel olanın yaklaşışı içinde, bulunmayan tanrı selamlar. Bu yüzden "tanrının yokluğu" da bir eksiklik değildir. Bunun için, yurttaşlar, hileyle kendilerine bir tanrı uydurmağa ve böylece sözümona eksikliği bertaraf etmeğe kalkışmamalıdırlar. Ama, işin kolayına

kaçıp, alışılmış bir tanrıya yalnızca seslenmekle de yetinmemelidirler. Böylesi yollarla, işte, yokluğun bulunuşu elden kaçırılmış olur. Yokluk yoluyla belirlenen ve bu yüzden esirgeyen yakınlık olmaksızın, bulgu, yakın olduğu biçimiyle yakın olamaz. Bunun için, şairin tasası için geçerli tek şey şudur: tanrısızlık görüntüsünden korkmadan tanrının yokluğuna yakın kalmak ve yaygınlaşmış yokluğun yakınlığında o kadar uzun bir süre dayanmak ki, sonunda, bulunmayan tanrının yakınlığından, yüksekleri adlandıran başlangıçtaki söz bağışlansın.

Hölderlin, "Yurdavarış" ağıtının ve "Gezinti" ilahisinin yayınlandığı dergiye bir de "Şair Mesleği" başlıklı bir şiir vermiştir. Bu şiir şu bentte doruğunu bulur (IV. 147):

> Korkusuz durur ama, gerektiği gibi, adam
> Tanrının karşısında tek başına, yalınlık korur onu
> Ve gerekmez bunun için ne pusat ne de
> Hile, tanrının yokluğu yardıma gelene dek.

Şairin mesleği yurdavarıştır; bununla, ilkin yurt, kaynağa yakınlığın ülkesi olarak, hazırlanır: En neşeliye esirgeyici yakınlığın gizemini korumak ve bunu koruyarak geliştirmektir, yurdavarışın tasası. Bunun için şiir şu sözle sona eriyor:

> Tasaları, bunun gibi, ister istemez, ruhunda
> Taşımalıdır bir şarkıcı, sık sık, ama ötekiler değil.

Kimdir bu "ötekiler", katı "değil"in söylendiği? Böyle kapanan şiir, başlangıcında "Hısımlara" adamasını taşıyor. Peki niçin zaten hep yurtta bulunmuş yurttaşlara ilkin şimdi "Yurdavarış" söylenmeli ki? Yurda dönen şairi yurttaşların aceleyle geçip giden selamı karşılıyor. Hısım gibi görünüyorlar, ama daha öyle değiller – yani onunla, şairle, hısım. Ama tutalım ki, en sonda adlandırılan "ötekiler", şairin hısımları olması gerekenler olsun; o zaman şair niçin onları tam da şarkıcının tasasından dışarıya çıkarıyor?

Katı "değil", gerçi "ötekiler"i şiirleyen söylemenin tasasından çekip ayırıyor; ama, burada, "Yurdavarış"ta "şiirleyenler neyi anlasalar ya da şarkı yap"ıyorlarsa, bunu işitmenin tasasından ayırmıyor hiç de. O "değil", yurtta bulunan ötekiler"e" yönelik gizemdolu çağırıdır, işitenler olmaları için, ki yurdun özünü ilkin bilmeyi öğreneler. "Ötekiler"in ilkin öğrenmeleri gerek, esirgeyen yakınlığın gizemini düşünmeyi. Bu düşünme içinde ilkin kurulur o, esirgenen ve şiirin sözünde korunup doğrulanan bulguyu aceleye getirmeyen düşüncelilik. Düşüncelilerden, uzun süren yürekliliğin yavaşları çıkar, ki bu da, yeniden öğrenir, tanrının hâlâ süren yokluğu boyunca dayanmayı. Düşünceliler ve yavaşlardır ilkin tasalı-özenliler. Onlar, şiirde şiirleneni düşündüklerinden, şarkıcı tasasıyla, esirgeyen yakınlığın gize-

mine yöneliktirler. Bu kendini aynı şeye vermiş olma yoluyla, özenli işitenler, söyleyenlerin tasasıyla ilişki içine girerler; "ötekiler" olarak şairin "hısımları"dırlar.

Tutarsak ki öyleyse, doğumyerinin toprağında yalnızca yerleşik olanlar, henüz yurdun kendi-olduğuna doğru yurdadönenler değillerse; ama şunu da tutarsak, ki yurdavarışın şiirleyici özüne, yurtsal olan şeylerin yalnızca rastlantısal olarak alınmışlığının ve kendi yaşamının ötesinde, neşelinin kaynağı için açık olmak aitse, bu ikisini tutarsak, o zaman, yurdun oğullarından, yurt toprağından uzakta, ama gözleri yurdun onlara doğru parıldayan açık-şenine dönük, yaşamlarını daha esirgenen bulguya adayanlar ve özveri yolunda harcayanlar – yurdun bu oğulları değil midir şairin en yakın hısımları olanlar? Onların özverileri, içinde, yurttaki sevgililere yönelik şiirleyici çağırıyı taşır, esirgenen bulgu esirgenen kalsın diye.

Öyle de kalır, "babayurdunda tasada olanlar" özenliler olurlarsa. O zaman olur, şair ile hısımlık. O zaman olur yurdavarış. Bu yurdavarış ise Almanların tarihsel özlerinin geleceğidir.

Onlar şiirlemenin ve düşünmenin halkıdır. Çünkü şimdi önce düşünenler olmalı ki, şiirleyenin sözü anlaşılıp alınabilsin. Ancak özenlilerin düşünmesidir, esirgenen yakınlığın şiirlenmiş gizemini düşünmekle, "şairin anımsanması" olan. Anımsamada başlar, yurdagelen şair ile ilk; bu da demek ki, daha uzun zaman uzayıp gidecek, hısımlık.

Nasıl ama – "ötekiler", anımsama yoluyla hısımlar oluyorlarsa, o zaman şaire yön-elmiş değiller midir? Hâlâ geçerli mi onlar için o katı "değil", "Yurdavarış"ın sona erdiği? Geçerli. Ama yalnızca o değil geçerli olan. "Ötekiler", hısımlar olmuşlarsa, aynı zamanda bir başka anlamda da "ötekiler"dirler. Söylenmiş söze dikkat göstermekle ve, doğru yorumlanıp tutulsun diye onun üzerinde düşünmekle, şaire yardımederler. Bu yardımetme, içinde en neşeli olanın yakınlaştığı esirgeyen yakınlığın özüne uygun düşer. Çünkü tıpkı şenin açıklıkla insanlara ulaşması için nasıl selamlayan ulakların yardımetmeleri gerekiyorsa, bunun gibi, selamı yalnız ve önce söz içine yerleştirmek için, bir ilk gelenin olması gerekir, şiirleyerek, selamlayan ulaklara doğru kendi neşesini getiren.

Ama söz, bir kez söylenince, özenli şairin korumasından kopup gittiğinden, esirgenmiş bulgunun ve esirgeyen yakınlığın söylenmiş bilgisini doğruluğu içinde kolayca sağlam tutamaz tek başına. Bu yüzden şair, ötekilere yönelir, onların anımsaması yardımetsin diye, şiirlenmiş sözün anlaşılmasına, ki anlama içinde, her biri için kendine uygun tarzda, yurdavarış olup-bitsin.

Koruma uğruna, söylenmiş sözün şair ve hısımları için kalıcı olması gerektiğinden, "Yurdavarış"ın şarkıcısı, aynı zamanda, "Şair Mesleği" şii-

rinde, şairin "ötekiler" ile olan öteki ilişkisini adlandırır. Burada Hölderlin, şair ve onun esirgeyen yakınlığın gizemiyle ilgili bilgisi üzerine, şunu söyler (IV. 147):

..... Ama tutamaz onu kolayca tek başına,
Ve seve seve birleşir, ki anlayalar
Yardımetmeyi diye, ötekiler ile bir şair.

Türkçesi: Oruç Aruoba

ÇEVİRENİN NOTLARI

Metin, 6 Haziran 1943'te, Hölderlin'in yüzüncü ölüm günü dolayısıyla Freiburg Üniversitesi Büyük Salon'unda düzenlenen törende okunmuş ve 1944'te yayınlanmıştır *(Erlauterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, 1971[4], ss. 9-31). Hölderlin'in şiirinin aslı –Heidegger'in kullandığı– N.v.Hellingrath yayımına (*Hölderlin / historisch-kritische Ausgabe*, 1923[2]) uyularak verilmiş; çevirisinde, Heidegger'in anlamlandırmaları ve yorumları hesaba katılmıştır.

Heidegger metninin aslı burada verilemediğinden, tümüyle anlaşılmaz olma olasılığı yüksek olan bazı noktalarla ilgili kısa açımlamalar veriyorum:-

Yurt (Heim) türevi sözcükler: Türkçe'de "ev/yuva/sıla/memleket" gibi kavramlara yakın anlamda, doğup-büyünen ve "ait" olunan yer. *Gizem (Geheimhis)* de aynı kökten geliyor: "gizli tutmak", "evde" tutmak...

Define (Schatz) / Bulgu (Fund), eskiden korunmak için gizlenmiş ve şimdi bulunan, "hazine".

Esirgeme (spar-) türevi sözcükler: Türkçe'de olduğu gibi, hem "korunma" hem de "alıkonma" anlamlarını içeriyor.

Açık-şen (heiter) : Yerine göre birlikte, yerine göre ayrı ayrı verilen iki karşılık, aslında aynı : havanın "açık" olması ile bir insanın "şen" olması Almanca'da aynı kökten geliyor.

Tasa/özen (Sorge) Heidegger'in kendi görüşünde de önemli bir yer tutan kök (sorg-), isim haliyle "tasalı/endişeli" olmayı; bazı eklerle de, "temin etme/sağlama"yı; "özenli" olmayı niteler. (Bir örnek verirsek: Kışın yaklaşmasından endişe duyan köylü, özenle hazırladığı erişteşiyle, tarhanasıyla, kışlık erzakını sağlar.)

ÇAĞDAŞ YAŞAM VE ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNE HEIDEGGER'DEN BİR DOLANIM

Hasan Ünal Nalbantoğlu

Bir süredir üzerinde çalıştığım Heidegger'in düşünce yoluyla ilgili bir doktora semineri dizisinde geliştirilen bazı fikirlerin yurdumuzdaki "insanlık durumu"na uyarlanma çabasıdır bu yazının konusu. Böylesi felsefe kokan bir konunun ne hikmetle bir sosyoloğu ilgilendirdiği daha baştan sorulabilir elbette. Ama bilimsici-teknolojist bir zihniyetin aşırı egemen olduğu, varolan akademik disiplinlerin de pazara dayalı bir endüstriyel işbölümüne sürekli uymaya zorlandığı çağımızda, sosyoloji disiplini de nesneleştirmeye çabaladığı toplum ve insan gerçekliğinin doğası gereği bağrında hep bu gidişata direnen bir karşı-eğilim barındırmak zorunda kalmaktadır. Bu karşı-eğilim de kaçınılmaz olarak felsefi bir müdahale niteliği taşır.

Her neyse... burada esas değinilmesi gereken ilk nokta bu seminer dizisinin giderek *sanat* alanına kaymış olmasıdır. Hem kendi okumalarım hem de seminere katılanların duyarlı ve çalışkan katkıları bu kayışta önemli rol oynadı. Heidegger'in "Sanat Çalışmasının Kökeni" (1934) başlıklı yazısı üzerine bugüne dek sürdürdüğümüz tartışmalar ise bu gelişmedeki başlıca etken olarak burada vurgulanmalıdır. Ortaya çıkmış olan bu yönelim, süreç içinde bu felsefecinin diğer bazı yapıtlarında (örneğin, Nietzsche üzerine derslerinin estetik tarihine ayrılmış kısımları ve şiir ile ozanlar üzerine yazıları), öğrencisi Gadamer'in sanat ve özellikle "güzel" kavramı üzerine yazdıklarında ve de Lukács'ın görece geç döneminin başyapıtlarından *Die Eigenart des Æsthetischen*'in[1] ilk bölümlerinde öne sürülen savlardaki ortak noktaları zaman zaman tartışmaya dönüştü. Ben burada yalnızca bu ortak ve önemli gördüğüm noktalardan birkaçını açmaya çalışacağım. Acaba bu noktaların pazar mekanizmaları, modern ulus-devlet ve tekno-bilimci

1. Almanca'sı iki cilt olan bu yapıt dilimize henüz eksiksiz çevrilmemişse de, basılı Türkçe metnin ilk cildinin baştaki bölümleri konumuz açısından özel önem taşımaktadır. Bkz. G. Lukács, *Estetik I*, çev. A. Cemal (İstanbul: Payel, 1978). Orijinaldeki 4. Bölüm olan "Die abstrakten formen der æsthetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit" 'Rythmus', 'Symmetrie und Proportion' ve 'Ornamentik' alt kesimleriyle birlikte çeviride görünmüyor ve Almanca'daki 5. bölüm eldeki metinde 4. bölüm olmuştur.

anlayış içine artık emilmiş olan yurdumuzda da değişik sanat ve edebiyat dalları için önemi nedir, onu okuyucuyla birlikte aramayı öneriyorum.

1. Heidegger değişik çalışmalarında (örn. *Die Gelassenheit*) Varlık (*Sein*) sorusu ile, belki de geçmişi, şimdisi ve sisli geleceğiyle tüm insanlık durumunun Varlık'ın gizem ve saklanmışlığının belirmesine olanak tanıdığı *açıklık* diye şimdilik yetersiz bir çeviriyle karşılayabileceğimiz *Dasein* sorusunun birbirlerinden kopmaz bir bütün oluşturduğunu söyler ve bunu çalışmalarında "birbirini sahiplenme olayı" (*das Ereignis*) olarak adlandırır. Bu sarmaş dolaş sahiplenmede giderek bir bozulma, özellikle *Dasein*'ın taşıyıcısı olan "İnsan" açısından bir kopukluk olduğuna dikkati çekiyor Heidegger. Burada, onun deyişiyle, bir "unutum" sözkonusudur; ama Varlık mı kendisiyle ilgili temel soruyu ("Hakikat" sorusunu) insanoğlunun sürekli gündem maddesi olmaktan çıkararak kendisinin unutulmuşluğu olayına yol açıyor; yoksa insan mı bu temel soruyu giderek basit ve yanıtı daha hazır basit formülasyonlara indirgediği için unutkanlık içine yuvarlanıyor, orası bizim özne-nesne ayrımına göre koşullanmış çağdaş dil evrenimizde kolayca yanıtlanabilir bir soru değil. Ama çağımızın değişik toplumsal-ekonomik düzenlerini paydalayan çağdaş tekno-bilim uygarlığının yükselişini belirleyen şey, en azından bugün "Batı Uygarlığı" klişesiyle adlandırılan ve tarihi pek geriye gitmeyen kurgulama içinde, özellikle Descartes-sonrası dönemde güçlenen bir tür "çerçeveleme" (*das Ge-stell*), yani Varlık sorusunu ölçülebilir, dolayısıyla da hükmedilebilir ve yararcı amaçlar doğrultusunda seferber edilecek "doğa ve insan/toplum gerçekliği"ne indirgeyişdir. Aynı zamanda var-olanları matematik tekniklerle ölçülebilir niceliklere ve sürekliliklere çevirmeyi benimseyen bu dönüşüm "Varlık'ın unutulmuşluğu" sürecinde çok önemli bir evreyi başlatır. Bu, modern bilimin şeyler, var-olanlar ve onların "şey" hali hakkında yeni bir sorgulama-yanıtlama çerçevesinin ortaya çıkışıdır. Platon ve Aristoteles'ten beri gelişmekte olan bir sürecin bu yeni sıçramayla varılan noktasında insanın diğer varolanlar üzerinde efendilik iddiasının aşırı güçlendiğini ve bunun toplumlardaki yeni sömürü ilişkileriyle de bağlantılı olduğunu yeterince biliyoruz. Burada iki durum sözkonusu: Bunlardan birincisi incelemenin sistemli bir temel çerçeveye uymak zorunda kalarak bugün anladığımız anlamda bir "bilimsel" *araştırma* (*Forschung*) planına uydurulması ve bunun sonucunda "şey"lerin bilimsel bakışın "nesne"lerine (*Vorhandene*) dönüştürülmesidir. İkincisi ise, yükselen kapitalist uygarlığın gereksindiği yoğunlukta bir "yararcılık" mantığına göre işeyarar (*Zuhandene*) olarak kullanılmalarıdır. Kendisi de yalın haliyle var-olanlardan (*Seiende*) yalnızca biri olan *Dasein*'ın kendisinin bu yeni var-oluş (*Ek-sistenz*) biçimiyle diğer va-

rolanlar üzerinde erk ve egemenliğini sürekli artırmasına karşın, "us kullanan hayvan" (*animal rationale*) olmanın üzerine çıkamadığına işaret eder Heidegger diğer yazılarında. Bunun aşılabilmesi ancak insanın Varlık'ın "çobanı" olması ve bu çobanlık rolünün gerektirdiği alçakgönüllülüğü benimsemesiyle olanaklıdır ve bundan da insanın yitireceği hiçbir şey yoktur. Oysa günümüze dek uzanan uzun tarih sürecinde, en azından Platon ve Aristoteles'ten beridir, Antik Yunan, sonra Roma, ardından da o mirası kısmen İslam yoluyla devralan ve bugün "Batı" olarak bellenmiş uygarlık dairesinde bu sahiplenme olayıyla şekillenmiş insan türü herşeyin efendisi olmaya kendini kaptırmış olduğundan, Varlık sorusu yukarıda değinilen "unutum" içine giderek gömülmüş ve zaten ender "temaşa"ya açıldığı o sis perdesi gerisine, karanlığın içine iyice çekilmiştir. Peki, bunun çağdaş yaşam ve özellikle sanatla ilgisi nedir?

2. Heidegger insanın *homo humanus* durumuna yükselebilmesinin, ancak onun diğer varolanların ve de kendi türünden olanların egemeni olduğu yolundaki yersiz gururunu bir yana bırakarak, dolaysız düşünme ve dil yoluyla kendisinin bağlı ve koruyucusu olup da unuttuğu Varlık sorusuna yeniden dönmesiyle mümkün olduğunu düşünmekteydi. "Sanat" denen şey de, en geniş anlamıyla, böylesi bir duyma-düşünme ve yaşamın şiirselliği içinde yeryüzünü mesken edinme uğraşında "dünya"lar kurmanın bir yoludur; dolayısıyla insanı akıllı hayvanlığının üstüne, *homo humanus* düzeyine yükseltebilecek belki de tek alandır. Oysa yukarıda değinilen "Varlığın unutumu", günümüzün tekno-bilimci tek boyutlu pazar ve metalar dünyasında, alışageldiğimiz sanat ve güzelliğe ilişkin değer ve beğeniler alanını da artık ciddi tehdidi altında tutmaktadır. Bu tehdide dek uzanan "unutum" evresini belirleyen süreçlerin ortak ve çok önemli bir cephesine burada değinmek zorundayız. O da şudur: İnsanın şeylerin efendisi olma gururuna tümüyle kapıldığı Descartes-sonrası insanlık dönemi, giderek soyut bir *Özne* (ki erkektir) çevresinde dönmeye başlamıştır. Felsefe ve bilimde ve hele daha baştan her ikisine de terminoloji bağışında bulunan ticaret ve mülkiyet hukukunda, kişinin seçtiği inançta, kendi işgücü dahil sahiplendiği mallarda, kendi tüketimi ve onu güden zevk ve beğenilerinde artık egemen olan bu "Tanrı-İnsan" Özne'dir. Bunun, yaşamın pratikliği içinde "Birey"e ve bu kurmacaya dayanan "Bireycilik" ideolojisine kendiliğinden dönüştüğünü gözlemliyoruz geriye dönüp geçmiş zamanın peşine düştüğümüzde. "Sanat" sözcüğüne günümüzde yüklenen birey-merkezci anlam iki yüz yıldan geriye gitmez. Daha on sekizinci yüzyıl kadar yakın bir zamanda, örneğin bugün Batı'da "*Art*" (sanat) denen şeye Almanya'da "*die schöne Kunst*" denmekteydi ve bu arada hâlâ mekanik sanatlardan, el sanatların-

dan, vb. söz edilmekteydi. Bugün bir bilim gibi algılanan "Estetik" disiplini de başlangıçta Alexander Baumgarten tarafından duyumsal-olanı (*aisthesis*) yaşatmaktan çok onu mantıksal kavramlaştırmalar yoluyla anlaşılır kılmayı amaçlayan rasyonel bir duyular doktrini olarak düşünülmüştü.

3. Bugün baskın çıkan bu ideolojinin bir başka uzantısı da, güzelliğin yaşanması ve beğeniye ilişkin değerlerle seçişlerin artık "birey" odaklı olduğuna inanılması, yani "öznelleşme"sidir. Bu baskın eğilime karşı en güçlü direnişin varolabildiği sanat alanında at oynatanlar bile bugün bu konuda bir umarsızlık içinde Varlığın unutumuna katkıda bulunuyorlar. Aynı bireycilik ideolojisi bugün sanatçı-Özne'yi de yönlendirdiği gibi, her tür sanat yapıtı da çoğu kez salt belirli bir sanatçı ya da onun parçası olduğu akım ya da akımlara ait "öznelliğin" doğurduğu bir ürün ve yaratı olarak anlaşılıyor. Bugün anlaşıldığı anlamda sanat dahil yaşam, artık Varlığın çobanlık yapanlar yoluyla sisler perdesi gerisinden çıkıp ışıldayabileceği bir "açıklık" (yani yaşamın kendisinin tümüyle sanat olması) olmaktan çıkmış, buna koşut olarak sanat da kendi özerkliği olduğu varsayılan özel bir insan faaliyetine indirgenmiş bulunmaktadır.

4. Çizdiğim karakalemi iyimserlikten uzak bulanlara diyebilirim ki, bu haliyle bile sanat faaliyeti içinde ele avuca sığmayan bir yan var. Bu da, alıcı-burjuva yurtsamalarının, onunla cilveleşen sanatçı,[2] sanat ve edebiyat pazarı ve pazarlama tekniklerinin, müzayede ya da devlet müzelerinin, arındırılmış konser salonlarının, sanatla estetiği bir bilim "nesnesi"ne dönüştürerek inceleyen akademik bölümlenmelerin, hele modern devletin resmi ya da özel ideolojik aygıtı olarak işleyen kitle iletişim araçlarının bir türlü evcilleştiremediği yanıdır sanatın. Sanat yapıtı, eğer artık cemaat desteğinden yoksun olan yaratıcısı ona yeterince düşünce, gönül ve emek vermişse, onu üretenin geriye, kendine çağırmasına, onu yeniden sahiplenme çabasına karşın, ele avuca sığmaz bir çocuk gibi kendi bağımsızlığı için savaşım verir. Önemli bir çağdaş sanat yapıtına günümüzde "büyük" dedirten de belki bu kendi başına durabilme gücüdür. Dolayısıyla, bütün büyük sanat yapıtlarında –ki onlar bize tıpkı Rilke'nin şiirinde söylediği, "*Değiştir yaşamını!*"[3] çağrısında bulunurlar– her kişiyi, Lukács'ın vurguladığı, kendi bireyselliğini aşarak "tüm insanlığı yaşama"ya iten bağımsız bir güç var. Devlet

2. Burada unutmamak gerekir ki, çağdaş sanatçı da bu pazarlama *techne*'sine pek kayıtsız kalamamaktadır. Hatta denebilir ki, sanat dünyasının en azından bir kesiminde bizzat sanat yapıtının üretimini ve bizzat sanatçıyı koşullayan şey, metalaşan sanatın albeni değeri ve bu değerin nasıl artırılacağı kaygısıdır.

politikaları ve pazarlama stratejilerinin şimdiki işleyişinde desteklenen yapıtların acaba kaç tanesi buram buram "bireycilik" ("bireysellik" değil) kokan çağdaş yaşamda bizleri böylesine bir "tüm insanlıkta erime" (=Varlığın çobanlığı?) durumuna kavuşturuyor diye kendimize sormakla işe başlayabiliriz.

5. İster Varlığın çobanlığı bilmeksizin ya da bilerek sürdürülsün; ister Varlığın unutumunun erişilmiş son noktası olan çağdaş yaşam, pazar ve "medya"nın sıradanlaştırmasının boyunduruğuna girmiş olsun; bir yanda "yeryüzü" öte yanda Varlığın evi olan dilde kurulan "dünyalar" arasındaki üretken gerilim süregitmektedir. Bir "dünya" bu karşıtlık dışında kurulamaz. *Dasein*'lığın taşıyıcısı şu ölümlü insan, "dünya"lar kurarak "yeryüzü"nün kaosuna bir düzen, bir kozmos getiriyor değildir. Bana öyle görünüyor ki, dil içinde bir "dünya"nın kurulması, aslında, "yeryüzü"nün sonsuz çeşitlilikle bezenmiş, ama ilk bakışta kaos izlenimi veren düzenliliği karşısında duyulan ürperti ve diltutulmasının, korku ve hayranlık karışımının sonucudur. Geçerken hemen söyleyeyim, Heidegger'in kendine özgü bir dinginlik sergileyen "Tasa"sını (*Angst*) ileride bu anlamda da tartışmak bize bir şeyler kazandırabilir sanıyorum. Budur belki de hâlâ yola getirilemeyen ve hizaya sokulamayan ve dolayımsız bir "dünya" kurabilen o ender uğraşılardan şiiri doğuran şey. Hiçliği hissetmenin getirdiği o andan kısa ve ürperti dolu süreyi kapatan, var-olanlar dünyasına bizi döndürten bir mırıldanış, hatta sakin kafayla bakıldığında abuksubuk olarak nitelendirilecek, çıkardığımız seslerin müziğidir belki de şiirin kökeni. Heidegger'i dinlersek, insanın vazgeçilmez öğesi ve Varlığın barınağı olan dili dahi önceleyen şey bu anlamıyla şiirselliktir.[4]

6. Burada şiiri, hem *Dasein*'da kalıcı olanı kuran bir olay olarak, hem de Varlık sorusunun konuluşunda en önemli ve belki de temel örnek gibi ver-

3. Rilke'nin dizesi yalnız Heidegger'i değil, öğrencileri Gadamer ve Marcuse'ü, hatta tam karşısında olan Lukács'ı da etkilemiştir. Örneğin bkz. H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension* (Boston: Beacon Press, 1967): s. 13'te sanatın özerkliğinin "bir şeyler değişmeli" kategorik buyrultusunu (Kant) içerdiğini savunur.

4. Heidegger şöyle demekteydi: "Biz –(yani) insantürü– bir söyleşiyiz. İnsanın varlığı dilde kuruludur. Ama bu ancak konuşmada gerçek olur. ...Şiir sözcük yoluyla Varlığın saptanışıdır. (Ama) Varlık hiçbir zaman varolan bir şey değildir." Bunların yazılı olduğu metinde az ileride de şunları söyler: "...dil şiir için hiçbir zaman elegelir bir hammadde değildir; tersine dili ilk mümkün kılan şeydir şiir... Bu nedenle, dilin özünü anlamak için şiirin özünden geçmek gerekir." Bkz. "Hölderlin and the Essence of Poetry" (orij. 1936) *Existence and Being* içinde, Werner Brock'un giriş yazısıyla (Chicago: Henry Regnery Company, 1965 [1949]).

dim. Ama sanat yapıtının bir "öykünme" (*mimesis*) yanı var: örneğin, göklerdeki yıldızların matematiksel düzenlilik ve oranlılık sergileyen devinim ve dansının ifadelendirilmesi. Bu bir "temsil", bir "gösterim", ama öte yandan bir "dünya"nın kurulması da; yani "yeryüzü"ne karşı duyulan korku ve kıskançlık sonucunda, "öykünme" yoluyla kaos dolu insan yaşamına bir düzen getirme çabasının temsili. Bugün nevrastenik bir estetik anlayışının belirtisi olan çoğu sanat örneği ortasında ender bazı sanat yapıtlarının kendi yaratıcılarından bağımsızlaşarak kurdukları düzen ve "dünya"lar, hepimizi sıradanlaşmaya özgü bir alıklığa itme ve Varlık sorusunun uzağında yersiz yurtsuzluğa mahkûm etme tehdidiyle yüz yüze bırakan küresel gidişe karşı bir "şok tedavisi" olmaktadırlar. Küresel sıradanlığa özgü kabız bir dünya düzeninin karşısında bu tür sanat yapıtları, ilk elde düzensizlik, anarşi ve kaos sergiler gibi görünmelerine karşın, aslında tam da tersine alternatif "dünya" düzenleri sunmaktadırlar ve tüm insanlık durumunu iliklerimize dek yaşamaya zorlayarak, bizleri Varlığın peçesinden sıyrılacağı noktaya ve onun hakikatinin (*aletheia*) temaşasına götürebilecek orman yollarına işaret etmektedirler. Gadamer de "güzellik" üzerine bir çalışmasında şunları yazmıştır:

> Sanatla ancak arı kavramlaştırmaya karşı direnen bir biçim içinde yüz yüze gelinir... Yüce sanat bizi sarsar, çünkü her karşılaşışımızda güçlü bir yapıtın herşeyi tepeleyen sadmesi karşısında hazırlıksız ve savunmasız kalakalırız. [5]

Eklenecek son bir nokta daha var şimdilik: Bugün "postmodernizm" konusunda sürdürülen tartışmalar ne denli aşırılığa kaçsa ve sonunda yalnızca görünüşleri yaşamanın tek gerçeklik olduğu sanısını çağdaş yaşama empoze eden pazara egemen güçlerin avucuna düşse de, bu anlamda sanatın insanlığın her döneminde varolmadığını ve ileride de varolacağı yönünde bir güvence verilemeyeceğini çoktandır ima eden Heidegger'inki gibi ve benzeri çalışmaları popülarize etmek açısından önemli bir katkıda bulundular. Ben de bu yazıyı bitirirken, sanatın, aslında günün trendleri ve sınıf beğenilerince hor görülen ya da"nihayet değeri anlaşılmış" çalışmalardan ibaret olmadığını, hele salt patrisyence bir "güzel sanatlar" anlayışına hiç indirgenemeyeceğini ileri süreceğim. Belki de artık dikkatimizi üzerinde daha fazla yoğunlaştırmamız gereken şey, farklılıklarımızı tanıyarak kabul etmekle başlayıp, sürekli iletişim yoluyla tüm toplumsal yaşamı demokratik bir çerçevede "estetize" etmenin yeni yollarını aramak olmalı. Hölderlin'in *"Şiirsellikle barınır insan şu yeryüzünde"* dizesinden bugün benim anladığım da budur işte.

5. Hans-Georg Gadamer, "The Relevance of the Beautiful", *The Relevance of Beautiful and Other Essays*, çev. N. Walker (Cambridge: CUP, 1986 [1977]) içinde, s. 37.

ÇAĞDAŞ YAŞAM VE ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNE HEIDEGGER'DEN BİR DOLANIM

Hasan Ünal Nalbantoğlu

Bir süredir üzerinde çalıştığım Heidegger'in düşünce yoluyla ilgili bir doktora semineri dizisinde geliştirilen bazı fikirlerin yurdumuzdaki "insanlık durumu"na uyarlanma çabasıdır bu yazının konusu. Böylesi felsefe kokan bir konunun ne hikmetle bir sosyoloğu ilgilendirdiği daha baştan sorulabilir elbette. Ama bilimsici-teknolojist bir zihniyetin aşırı egemen olduğu, varolan akademik disiplinlerin de pazara dayalı bir endüstriyel işbölümüne sürekli uymaya zorlandığı çağımızda, sosyoloji disiplini de nesneleştirmeye çabaladığı toplum ve insan gerçekliğinin doğası gereği bağrında hep bu gidişata direnen bir karşı-eğilim barındırmak zorunda kalmaktadır. Bu karşı-eğilim de kaçınılmaz olarak felsefi bir müdahale niteliği taşır.

Her neyse... burada esas değinilmesi gereken ilk nokta bu seminer dizisinin giderek *sanat* alanına kaymış olmasıdır. Hem kendi okumalarım hem de seminere katılanların duyarlı ve çalışkan katkıları bu kayışta önemli rol oynadı. Heidegger'in "Sanat Çalışmasının Kökeni" (1934) başlıklı yazısı üzerine bugüne dek sürdürdüğümüz tartışmalar ise bu gelişmedeki başlıca etken olarak burada vurgulanmalıdır. Ortaya çıkmış olan bu yönelim, süreç içinde bu felsefecinin diğer bazı yapıtlarında (örneğin, Nietzsche üzerine derslerinin estetik tarihine ayrılmış kısımları ve şiir ile ozanlar üzerine yazıları), öğrencisi Gadamer'in sanat ve özellikle "güzel" kavramı üzerine yazdıklarında ve de Lukács'ın görece geç döneminin başyapıtlarından *Die Eigenart des Æsthetischen*'in[1] ilk bölümlerinde öne sürülen savlardaki ortak noktaları zaman zaman tartışmaya dönüştü. Ben burada yalnızca bu ortak ve önemli gördüğüm noktalardan birkaçını açmaya çalışacağım. Acaba bu noktaların pazar mekanizmaları, modern ulus-devlet ve tekno-bilimci

1. Almanca'sı iki cilt olan bu yapıt dilimize henüz eksiksiz çevrilmemişse de, basılı Türkçe metnin ilk cildinin baştaki bölümleri konumuz açısından özel önem taşımaktadır. Bkz. G. Lukács, *Estetik I*, çev. A. Cemal (İstanbul: Payel, 1978). Orijinaldeki 4. Bölüm olan "Die abstrakten formen der æsthetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit" 'Rythmus', 'Symmetrie und Proportion' ve 'Ornamentik' alt kesimleriyle birlikte çeviride görünmüyor ve Almanca'daki 5. bölüm eldeki metinde 4. bölüm olmuştur.

anlayış içine artık emilmiş olan yurdumuzda da değişik sanat ve edebiyat dalları için önemi nedir, onu okuyucuyla birlikte aramayı öneriyorum.

1. Heidegger değişik çalışmalarında (örn. *Die Gelassenheit*) Varlık (*Sein*) sorusu ile, belki de geçmişi, şimdisi ve sisli geleceğiyle tüm insanlık durumunun Varlık'ın gizem ve saklanmışlığının belirmesine olanak tanıdığı *açıklık* diye şimdilik yetersiz bir çeviriyle karşılayabileceğimiz *Dasein* sorusunun birbirlerinden kopmaz bir bütün oluşturduğunu söyler ve bunu çalışmalarında "birbirini sahiplenme olayı" (*das Ereignis*) olarak adlandırır. Bu sarmaş dolaş sahiplenmede giderek bir bozulma, özellikle *Dasein*'ın taşıyıcısı olan "İnsan" açısından bir kopukluk olduğuna dikkati çekiyor Heidegger. Burada, onun deyişiyle, bir "unutum" sözkonusudur; ama Varlık mı kendisiyle ilgili temel soruyu ("Hakikat" sorusunu) insanoğlunun sürekli gündem maddesi olmaktan çıkararak kendisinin unutulmuşluğu olayına yol açıyor; yoksa insan mı bu temel soruyu giderek basit ve yanıtı daha hazır basit formülasyonlara indirgediği için unutkanlık içine yuvarlanıyor, orası bizim özne-nesne ayrımına göre koşullanmış çağdaş dil evrenimizde kolayca yanıtlanabilir bir soru değil. Ama çağımızın değişik toplumsal-ekonomik düzenlerini paydalayan çağdaş tekno-bilim uygarlığının yükselişini belirleyen şey, en azından bugün "Batı Uygarlığı" klişesiyle adlandırılan ve tarihi pek geriye gitmeyen kurgulama içinde, özellikle Descartes-sonrası dönemde güçlenen bir tür "çerçeveleme" (*das Ge-stell*), yani Varlık sorusunu ölçülebilir, dolayısıyla da hükmedilebilir ve yararcı amaçlar doğrultusunda seferber edilecek "doğa ve insan/toplum gerçekliği"ne indirgeyişdir. Aynı zamanda var-olanları matematik tekniklerle ölçülebilir niceliklere ve sürekliliklere çevirmeyi benimseyen bu dönüşüm "Varlık'ın unutulmuşluğu" sürecinde çok önemli bir evreyi başlatır. Bu, modern bilimin şeyler, var-olanlar ve onların "şey" hali hakkında yeni bir sorgulama-yanıtlama çerçevesinin ortaya çıkışıdır. Platon ve Aristoteles'ten beri gelişmekte olan bir sürecin bu yeni sıçramayla varılan noktasında insanın diğer varolanlar üzerinde efendilik iddiasının aşırı güçlendiğini ve bunun toplumlardaki yeni sömürü ilişkileriyle de bağlantılı olduğunu yeterince biliyoruz. Burada iki durum sözkonusu: Bunlardan birincisi incelemenin sistemli bir temel çerçeveye uymak zorunda kalarak bugün anladığımız anlamda bir "bilimsel" *araştırma* (*Forschung*) planına uydurulması ve bunun sonucunda "şey"lerin bilimsel bakışın "nesne"lerine (*Vorhandene*) dönüştürülmesidir. İkincisi ise, yükselen kapitalist uygarlığın gereksindiği yoğunlukta bir "yararcılık" mantığına göre işeyarar (*Zuhandene*) olarak kullanılmalarıdır. Kendisi de yalın haliyle var-olanlardan (*Seiende*) yalnızca biri olan *Dasein*'ın kendisinin bu yeni var-oluş (*Ek-sistenz*) biçimiyle diğer va-

rolanlar üzerinde erk ve egemenliğini sürekli artırmasına karşın, "us kullanan hayvan" (*animal rationale*) olmanın üzerine çıkamadığına işaret eder Heidegger diğer yazılarında. Bunun aşılabilmesi ancak insanın Varlık'ın "çobanı" olması ve bu çobanlık rolünün gerektirdiği alçakgönüllülüğü benimsemesiyle olanaklıdır ve bundan da insanın yitireceği hiçbir şey yoktur. Oysa günümüze dek uzanan uzun tarih sürecinde, en azından Platon ve Aristoteles'ten beridir, Antik Yunan, sonra Roma, ardından da o mirası kısmen İslam yoluyla devralan ve bugün "Batı" olarak bellenmiş uygarlık dairesinde bu sahiplenme olayıyla şekillenmiş insan türü herşeyin efendisi olmaya kendini kaptırmış olduğundan, Varlık sorusu yukarıda değinilen "unutum" içine giderek gömülmüş ve zaten ender "temaşa"ya açıldığı o sis perdesi gerisine, karanlığın içine iyice çekilmiştir. Peki, bunun çağdaş yaşam ve özellikle sanatla ilgisi nedir?

2. Heidegger insanın *homo humanus* durumuna yükselebilmesinin, ancak onun diğer varolanların ve de kendi türünden olanların egemeni olduğu yolundaki yersiz gururunu bir yana bırakarak, dolaysız düşünme ve dil yoluyla kendisinin bağlı ve koruyucusu olup da unuttuğu Varlık sorusuna yeniden dönmesiyle mümkün olduğunu düşünmekteydi. "Sanat" denen şey de, en geniş anlamıyla, böylesi bir duyma-düşünme ve yaşamın şiirselliği içinde yeryüzünü mesken edinme uğraşında "dünya"lar kurmanın bir yoludur; dolayısıyla insanı akıllı hayvanlığının üstüne, *homo humanus* düzeyine yükseltebilecek belki de tek alandır. Oysa yukarıda değinilen "Varlığın unutumu", günümüzün tekno-bilimci tek boyutlu pazar ve metalar dünyasında, alışageldiğimiz sanat ve güzelliğe ilişkin değer ve beğeniler alanını da artık ciddi tehdidi altında tutmaktadır. Bu tehdide dek uzanan "unutum" evresini belirleyen süreçlerin ortak ve çok önemli bir cephesine burada değinmek zorundayız. O da şudur: İnsanın şeylerin efendisi olma gururuna tümüyle kapıldığı Descartes-sonrası insanlık dönemi, giderek soyut bir *Özne* (ki erkektir) çevresinde dönmeye başlamıştır. Felsefe ve bilimde ve hele daha baştan her ikisine de terminoloji bağışında bulunan ticaret ve mülkiyet hukukunda, kişinin seçtiği inançta, kendi işgücü dahil sahiplendiği mallarda, kendi tüketimi ve onu güden zevk ve beğenilerinde artık egemen olan bu "Tanrı-İnsan" Özne'dir. Bunun, yaşamın pratikliği içinde "Birey"e ve bu kurmacaya dayanan "Bireycilik" ideolojisine kendiliğinden dönüştüğünü gözlemliyoruz geriye dönüp geçmiş zamanın peşine düştüğümüzde. "Sanat" sözcüğüne günümüzde yüklenen birey-merkezci anlam iki yüz yıldan geriye gitmez. Daha on sekizinci yüzyıl kadar yakın bir zamanda, örneğin bugün Batı'da "*Art*" (sanat) denen şeye Almanya'da "*die schöne Kunst*" denmekteydi ve bu arada hâlâ mekanik sanatlardan, el sanatların-

dan, vb. söz edilmekteydi. Bugün bir bilim gibi algılanan "Estetik" disiplini de başlangıçta Alexander Baumgarten tarafından duyumsal-olanı (*aisthesis*) yaşatmaktan çok onu mantıksal kavramlaştırmalar yoluyla anlaşılır kılmayı amaçlayan rasyonel bir duyular doktrini olarak düşünülmüştü.

3. Bugün baskın çıkan bu ideolojinin bir başka uzantısı da, güzelliğin yaşanması ve beğeniye ilişkin değerlerle seçişlerin artık "birey" odaklı olduğuna inanılması, yani "öznelleşme"sidir. Bu baskın eğilime karşı en güçlü direnişin varolabildiği sanat alanında at oynatanlar bile bugün bu konuda bir umarsızlık içinde Varlığın unutumuna katkıda bulunuyorlar. Aynı bireycilik ideolojisi bugün sanatçı-Özne'yi de yönlendirdiği gibi, her tür sanat yapıtı da çoğu kez salt belirli bir sanatçı ya da onun parçası olduğu akım ya da akımlara ait "öznelliğin" doğurduğu bir ürün ve yaratı olarak anlaşılıyor. Bugün anlaşıldığı anlamda sanat dahil yaşam, artık Varlığın çobanlık yapanlar yoluyla sisler perdesi gerisinden çıkıp ışıldayabileceği bir "açıklık" (yani yaşamın kendisinin tümüyle sanat olması) olmaktan çıkmış, buna koşut olarak sanat da kendi özerkliği olduğu varsayılan özel bir insan faaliyetine indirgenmiş bulunmaktadır.

4. Çizdiğim karakalemi iyimserlikten uzak bulanlara diyebilirim ki, bu haliyle bile sanat faaliyeti içinde ele avuca sığmayan bir yan var. Bu da, alıcı-burjuva yurtsamalarının, onunla cilveleşen sanatçı,[2] sanat ve edebiyat pazarı ve pazarlama tekniklerinin, müzayede ya da devlet müzelerinin, arındırılmış konser salonlarının, sanatla estetiği bir bilim "nesnesi"ne dönüştürerek inceleyen akademik bölümlenmelerin, hele modern devletin resmi ya da özel ideolojik aygıtı olarak işleyen kitle iletişim araçlarının bir türlü evcilleştiremediği yanıdır sanatın. Sanat yapıtı, eğer artık cemaat desteğinden yoksun olan yaratıcısı ona yeterince düşünce, gönül ve emek vermişse, onu üretenin geriye, kendine çağırmasına, onu yeniden sahiplenme çabasına karşın, ele avuca sığmaz bir çocuk gibi kendi bağımsızlığı için savaşım verir. Önemli bir çağdaş sanat yapıtına günümüzde "büyük" dedirten de belki bu kendi başına durabilme gücüdür. Dolayısıyla, bütün büyük sanat yapıtlarında –ki onlar bize tıpkı Rilke'nin şiirinde söylediği, "*Değiştir yaşamını!*"[3] çağrısında bulunurlar– her kişiyi, Lukács'ın vurguladığı, kendi bireyselliğini aşarak "tüm insanlığı yaşama"ya iten bağımsız bir güç var. Devlet

2. Burada unutmamak gerekir ki, çağdaş sanatçı da bu pazarlama *techne*'sine pek kayıtsız kalamamaktadır. Hatta denebilir ki, sanat dünyasının en azından bir kesiminde bizzat sanat yapıtının üretimini ve bizzat sanatçıyı koşullayan şey, metalaşan sanatın albeni değeri ve bu değerin nasıl artırılacağı kaygısıdır.

politikaları ve pazarlama stratejilerinin şimdiki işleyişinde desteklenen yapıtların acaba kaç tanesi buram buram "bireycilik" ("bireysellik" değil) kokan çağdaş yaşamda bizleri böylesine bir "tüm insanlıkta erime" (=Varlığın çobanlığı?) durumuna kavuşturuyor diye kendimize sormakla işe başlayabiliriz.

5. İster Varlığın çobanlığı bilmeksizin ya da bilerek sürdürülsün; ister Varlığın unutumunun erişilmiş son noktası olan çağdaş yaşam, pazar ve "medya"nın sıradanlaştırmasının boyunduruğuna girmiş olsun; bir yanda "yeryüzü" öte yanda Varlığın evi olan dilde kurulan "dünyalar" arasındaki üretken gerilim süregitmektedir. Bir "dünya" bu karşıtlık dışında kurulamaz. *Dasein*'lığın taşıyıcısı şu ölümlü insan, "dünya"lar kurarak "yeryüzü"nün kaosuna bir düzen, bir kozmos getiriyor değildir. Bana öyle görünüyor ki, dil içinde bir "dünya"nın kurulması, aslında, "yeryüzü"nün sonsuz çeşitlilikle bezenmiş, ama ilk bakışta kaos izlenimi veren düzenliliği karşısında duyulan ürperti ve diltutulmasının, korku ve hayranlık karışımının sonucudur. Geçerken hemen söyleyeyim, Heidegger'in kendine özgü bir dinginlik sergileyen "Tasa"sını (*Angst*) ileride bu anlamda da tartışmak bize bir şeyler kazandırabilir sanıyorum. Budur belki de hâlâ yola getirilemeyen ve hizaya sokulamayan ve dolayımsız bir "dünya" kurabilen o ender uğraşılardan şiiri doğuran şey. Hiçliği hissetmenin getirdiği o andan kısa ve ürperti dolu süreyi kapatan, var-olanlar dünyasına bizi döndürten bir mırıldanış, hatta sakin kafayla bakıldığında abuksubuk olarak nitelendirilecek, çıkardığımız seslerin müziğidir belki de şiirin kökeni. Heidegger'i dinlersek, insanın vazgeçilmez öğesi ve Varlığın barınağı olan dili dahi önceleyen şey bu anlamıyla şiirselliktir.[4]

6. Burada şiiri, hem *Dasein*'da kalıcı olanı kuran bir olay olarak, hem de Varlık sorusunun konuluşunda en önemli ve belki de temel örnek gibi ver-

3. Rilke'nin dizesi yalnız Heidegger'i değil, öğrencileri Gadamer ve Marcuse'ü, hatta tam karşısında olan Lukács'ı da etkilemiştir. Örneğin bkz. H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension* (Boston: Beacon Press, 1967): s. 13'te sanatın özerkliğinin "bir şeyler değişmeli" kategorik buyrultusunu (Kant) içerdiğini savunur.

4. Heidegger şöyle demekteydi: "Biz –(yani) insantürü– bir söyleşiyiz. İnsanın varlığı dilde kuruludur. Ama bu ancak konuşmada gerçek olur. ...Şiir sözcük yoluyla Varlığın saptanışıdır. (Ama) Varlık hiçbir zaman varolan bir şey değildir." Bunların yazılı olduğu metinde az ileride de şunları söyler: "...dil şiir için hiçbir zaman elegelir bir hammadde değildir; tersine dili ilk mümkün kılan şeydir şiir... Bu nedenle, dilin özünü anlamak için şiirin özünden geçmek gerekir." Bkz. "Hölderlin and the Essence of Poetry" (orij. 1936) *Existence and Being* içinde, Werner Brock'un giriş yazısıyla (Chicago: Henry Regnery Company, 1965 [1949]).

dim. Ama sanat yapıtının bir "öykünme" (*mimesis*) yanı var: örneğin, göklerdeki yıldızların matematiksel düzenlilik ve oranlılık sergileyen devinim ve dansının ifadelendirilmesi. Bu bir "temsil", bir "gösterim", ama öte yandan bir "dünya"nın kurulması da; yani "yeryüzü"ne karşı duyulan korku ve kıskançlık sonucunda, "öykünme" yoluyla kaos dolu insan yaşamına bir düzen getirme çabasının temsili. Bugün nevrastenik bir estetik anlayışının belirtisi olan çoğu sanat örneği ortasında ender bazı sanat yapıtlarının kendi yaratıcılarından bağımsızlaşarak kurdukları düzen ve "dünya"lar, hepimizi sıradanlaşmaya özgü bir alıklığa itme ve Varlık sorusunun uzağında yersiz yurtsuzluğa mahkûm etme tehdidiyle yüz yüze bırakan küresel gidişe karşı bir "şok tedavisi" olmaktadırlar. Küresel sıradanlığa özgü kabız bir dünya düzeninin karşısında bu tür sanat yapıtları, ilk elde düzensizlik, anarşi ve kaos sergiler gibi görünmelerine karşın, aslında tam da tersine alternatif "dünya" düzenleri sunmaktadırlar ve tüm insanlık durumunu iliklerimize dek yaşamaya zorlayarak, bizleri Varlığın peçesinden sıyrılacağı noktaya ve onun hakikatinin (*aletheia*) temaşasına götürebilecek orman yollarına işaret etmektedirler. Gadamer de "güzellik" üzerine bir çalışmasında şunları yazmıştır:

> Sanatla ancak arı kavramlaştırmaya karşı direnen bir biçim içinde yüz yüze gelinir... Yüce sanat bizi sarsar, çünkü her karşılaşışımızda güçlü bir yapıtın herşeyi tepeleyen sadmesi karşısında hazırlıksız ve savunmasız kalakalırız. [5]

Eklenecek son bir nokta daha var şimdilik: Bugün "postmodernizm" konusunda sürdürülen tartışmalar ne denli aşırılığa kaçsa ve sonunda yalnızca görünüşleri yaşamanın tek gerçeklik olduğu sanısını çağdaş yaşama empoze eden pazara egemen güçlerin avucuna düşse de, bu anlamda sanatın insanlığın her döneminde varolmadığını ve ileride de varolacağı yönünde bir güvence verilemeyeceğini çoktandır ima eden Heidegger'inki gibi ve benzeri çalışmaları popülarize etmek açısından önemli bir katkıda bulundular. Ben de bu yazıyı bitirirken, sanatın, aslında günün trendleri ve sınıf beğenilerince hor görülen ya da"nihayet değeri anlaşılmış" çalışmalardan ibaret olmadığını, hele salt patrisyence bir "güzel sanatlar" anlayışına hiç indirgenemeyeceğini ileri süreceğim. Belki de artık dikkatimizi üzerinde daha fazla yoğunlaştırmamız gereken şey, farklılıklarımızı tanıyarak kabul etmekle başlayıp, sürekli iletişim yoluyla tüm toplumsal yaşamı demokratik bir çerçevede "estetize" etmenin yeni yollarını aramak olmalı. Hölderlin'in *"Şiirsellikle barınır insan şu yeryüzünde"* dizesinden bugün benim anladığım da budur işte.

5. Hans-Georg Gadamer, "The Relevance of the Beautiful", *The Relevance of Beautiful and Other Essays*, çev. N. Walker (Cambridge: CUP, 1986 [1977]) içinde, s. 37.

HALLER, ŞİİR HALİ VE *DASEIN*

Orhan Tekelioğlu

Bir kişi ringde
Boğuşur yokken karşıda kimse.

...

Bir kişi ringde
Boğuşur çokken karşıda kimse.

Necatigil, "Ring", BE 2, 132

I. Temel İnsanlık Hali: Dasein

Var-olma biçim biçimdir. Şeyler, nesneler kendi biçimleriyle, bizler ise kendi biçimlerimizde varoluruz. Heidegger'in varoluş nosyonu ise, ne genel, ne de paylaşılan; tamamıyla benim olan, *katıksız* bir kavram dizgesinde düşünülebilir. Diğer bir deyişle, "varolan bizler" diye bir düşünceyi kapsayamaz varoluş sorunsalı. Varoluşu, Kant'çı anlamda, öteki genelgeçer, "nesnel" kategoriler (: varoluş*lar*) engeller. Bu varoluş anlayışı; ne bir "nesneler" üstünde/ötesinde varolan bir "özne"yi, ne de öznelerden bağımsız bir dünya üstüne düşünen, karar veren bir "bilinci" içerir. Nasıl Kant, aşkın tümdengelim yöntemi ile kategorilerin özünü bulmaya çalıştıysa, Heidegger de varlıkların anlamını onların kök-durumlarında (temel "hallerinde") arar. Ancak bu arayış nesnel bir yöntemle değil, bir çözümleme, düşünme (tefekkür) yordamıyla olur. Dil seslerden oluşsa da, yorum "kalp"tedir. Heidegger'in has şairlerinden Rilke, iki temel insani alandan (yaşayanların alanı, yani, *dünya* ve ölenlerin alanı, yani, *öte-dünya*) söz eder:

Sesler, sesler. Dinle kalbim, tıpkı yalnızca
Ermişlerin dinlediği gibi. Öyle ki, o dev çağrı
Kaldırırdı onları yerden. Ama onlar
O doğaüstü kişiler, sürdürürlerdi diz çökmeyi aldırmadan

...

Fakat tüm yaşayanlar
Yanılgıya düşmekteler, büyük ayrımlar yapmakta.
Melekler (denir ki) kendileri bile bilmezlermiş
Yaşayanların mı yoksa ölenlerin mi aralarında dolaştıklarını.
Bu iki alanın arasından geçerek sonsuz akış,
Sürüklüyor durmadan tüm çağları, bastırıyor tüm sesleri her
iki alanda.

"Birinci Ağıt", DA, 41-3

Şair sözü ışığında,[1] insan varoluşunun anlamını aramaya belki de varoluşu iki türe ayırmakla başlanabilir: "hakiki" ve "hakiki olmayan" varoluşlar. Bu ayrım, etik-nesnel bir doğrulama sorunsalında değil (yani, "hakiki" olanın "sahte" olana göre etik üstünlüğünü savlayan); Deleuze'cü anlamda, bir alanlama (*territorialisation*) sorunsalında düşünülebilir. Çünkü her iki alan ve varoluş, neticede bir yokoluş, Heidegger'in sürekli söz ettiği bir boşluğa düşme (*vorfallen*) durumudur. Varoluş nosyonu, kendi başına bir "katıksızlık" içerse de, gündelik yaşamında varlık, devamlı öteki "insan/lar" (*das Man*) ile ilişkidedir. Zaten, bırakın öteki "insanlar"ı, kendimiz üstüne herhangi bir "insan" gibi konuşmak, her zaman olanaklı değil midir?

Heidegger'in "insan" (-varlık) temelli varoluşçu bakış açılarına karşı geliştirdiği *Dasein* nosyonu, sözcüğü sözcüğüne çevirirsek, "oradaki-varlık" (*being-there*) diye karşılanabilse de, Türkçe'ye kolay kolay çevrilebilecek bir sözcük değildir. Bu nedenle yazı boyunca *Dasein*, Almanca özgün halinde bırakılacaktır. Yine de Türkçe'de bir karşılığını bulmaya çalışırsak belki de *Dasein*'ın anlamını en doğru karşılayabilecek çeviri, "temel insanlık hali" olabilirdi. Bu yazının sorunsalı açısından altı çizilmesi gereken ayrım ise şu: *Dasein* ile "insan", farklı felsefi sorunsalların, farklı anlamda kullandıkları kavramlardır:

[İ]nsan... özne olarak kendine yaklaştıkça daha da özelleşen ve öteki varlıkların bir standardı olarak daha da artan bir hatayla algılanmaktadır. Diğer bir deyişle varlık, artan otonomisi ile Dasein da dahil öteki varlıkların sonlarını koşullar.

Heidegger, *Basic Writings*, 135

Heidegger'e göre ise *insan*, "ortaya çıkabilecek"[2] *Dasein* hallerinden kuşkusuz çok özel, ama yine de yalnızca *bir* tanesidir. *Dasein*, insan'ı da kap-

1. Heidegger, insani varoluşa ilişkin görüşlerine desteği her zaman şairlerden alır. Has şair en hakiki düşünürdür ve doğası, dili gereği varlığın hakikatini bize dolaysız olarak aktarır. Heidegger'in temelde üç has şairi vardır: Hölderlin, Rilke ve Trakl. Yazıda hem bu şairlere, hem de Türkçe şiirin ustalarına ve özellikle Behçet Necatigil'e göndermeler yapılacaktır. Modern Türkiye şiirinin hakkı en çok yenen şairlerinden biri olduğunu düşündüğüm Necatigil'in, Heidegger tarafından okunmuş olsaydı hemen *şair-i-âzam* olarak selamlanacağına ilişkin inancım giderek artıyor. Bkz. dipnot 5.

2. Heidegger'in en önemli kavramlarından olan *aletheia*, yazı boyunca, Türkçe'deki "ortaya koyma" ya da "ortaya çıkarma" fiilleri ile karşılanmaya çalışılmıştır.

sayan, temel insani haldir. Gündelik yaşamında insan, hem sınırlı haller içindedir, hem de hakikatini kolayca yitirebilecek bir konumdadır. Bir insanın gündelik yaşamında neyi, nasıl yapması, neye inanması gerektiği üstüne konuşulabilse de, katıksız ben/lik ile toplumsal ben/lik'i kolayca karıştırılabilir. İşte o karıştırılma anında "insan", birdenbire hakikiliğini (özünü) yitirir ve *anonim* bir "insan"a dönüşür, insani varlığa ilişkin hakikatin üstünü örter, onu yoksar (bkz. *verdecken* nosyonu, Heidegger, BT, 57) ve onu bir anlam boşluğuna düşürür. Boşluğa düşmenin öteki gündelik göstergeleri, insanlarla ilgili "anlamsız" meraklanma ve sonu gelmeyen boş konuşmalarda da yakalanabilir. Tekrar Rilke'yi dinleyelim:

> Ve bizlerse: biz seyirciler, daima her yerde
> He şeye dönük ve çıkışsız.
> Taşırız bizleri. Toplarız onu. Parçalanır.
> Toplarız yeniden ve parçalanırız bu kez kendimiz.
>
> "Sekizinci Ağıt", DA, 91

Toplumsal yaşamda, insani varlığa ilişkin hakikatin üstünün örtüldüğü (*verdecken*) söylendi. Peki, örtülen *tam olarak* nedir? Örtülen zamandır, insani varlığın katıksız, tarihsel toplumlardaki varoluşunun ötesindeki zamanıdır. *Varoluş* biçimi olarak *katıksız zaman* – ne bir saatin "ölçerek" gösterdiği, ne de bir tarihi, bir toplumsallığı imleyen zamandır. Çünkü insani varoluşun hakiki zamanı yalnızca saf bir zamansallığı (*zeitlichkheit*) imler: "şimdi"nin, "geçmiş"in, "gelecek"in eşzamanlı bir durumu ya da, amaç ve beklentilerimizin biçim verdiği, "ortaya koyduğu" öznel bir zamandır varlığın zamanı. Diğer bir deyişle, varlığın zamanı, insani varoluşun anlamı ile varoluş anlamının örtüştüğü ortak zemindir.

Tekrar hakiki-hakiki olmayan varoluş sorununa dönelim. Bazı varolma biçimleri ve onların temel varolma hali (*Dasein*) ile ilişkisi, varoluşun hakikatini daha fazla ortaya koyma anlamında bir fark gösterebilir. Bu fark, çoğu zaman, kendi ölüm düşüncemiz, ya da yaşam süresinin sınırlılığı hakikatini "keşfetmemiz" ile kurulan ilişkide kendini gösterir. Yalnız, burada sözü edilen varoluşsal ölüm ile gövdenin fiziksel olarak yokoluşunu imleyen biyolojik ölüm, kesinlikle birbirine karıştırılmamalıdır: varoluşsal ölüm, temel varolma hali *Dasein*'ın son bulmasına ilişkin hakikattir. Bu ölüm kaçınılmazdır, gelmektedir. Ölüme *doğru* varlığın (*Sein zum Tode*) anlamı ise çok açıktır: varlık sonludur (*Sein zum Ende*). Ama bu hakikat, ne hemen akla gelen ikonik bir im, ne de imgelemde hemen kurgulanan bir düşüncedir; anlamlıdır, ama kolayca ve üstüne düşünmeden ("imanlı düşüncesiz", *tefekkürsüz*) anlaşılamaz. Sonluluk hakikati olarak ölüm, kesinlikle *görece* olmayan bir olasılıktır. *Hakikatini* fark eden *Dase-*

in kendi varoluşunu kendine açar, kendini, kendi hakikatini bir an olsa bile görür (*lichtung*) ve hemen kendine kapanır. Bu temel hakikatin duyusal karşılığı ise tehlike (*Gefahr*) düşüncesinden temellenen tasadır (*Angst*). Rilke tasasıyla varlığı, tehlikeyi ve tehlikenin fırtınalı gücünü dizelerinde betimler:

> Doğumu varoluştur zaten; sürekli
> İlerler ve girer değiştirilmiş burcuna
> Sürekli tehlikenin. Orada pek az kimse onu bulabilir. Fakat,
> Bize karanlıklar gibi suskun, birdenbire coşan yazgı
> Söyleyerek şarkısında onu, hışırdayan dünyasının fırtınasına
> onu bırakıverir.
> Duymadım onun gibi birisini. Birdenbire deler içimi
> Onun ses tonu, akan havayla birlikte.
>
> Rilke, "Altıncı Ağıt", DA, 75

> **Sein** Aufgang ist **Dasein**; beständig
> nimmt er sich fort und tritt ins veranderte Sternbild
> seiner steten **Gefahr**. Dort fanden ihn wenige. Aber,
> das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte
> Schicksal singt ihn hinein in den Sturm seiner
> aufrauschenden Welt.
> Hör ich doch keinen wie ihn. Auf einmal durchgeht
> michmit der strömenden Luft sein verdunkelter Ton.
>
> (vurgu benim)

Tasa, varoluşsal ölümün, varlıkla içsel ilişkisinde dışavurumudur. *Tasa* ile *korku* farklıdır. *Herşeyden önce tasa, korkuya önceldir.* Korku içindeki insan, *bu* dünyada bulunan bir şeyden ya da "kendi dünyasından" korkmaktayken; tasa içindeki insan için tasanın kaynağı bir bütün olarak yaşadığı dünyadır – yani, tasanın tanımlanabilir, gösterilebilir bir kaynağı yoktur; dünya, tasalanan hoşlanmasa da *böyledir.* Tasanın nesnesi yoktur, daha doğrusu tasanın *nesnesi* hiçliğin kendisidir.

Aslında tasalanılan tasanın kendisi, tarihötesi varoluş için bir "hiç" olan ya da hiçbir şey olmayan *dünya*dır. Tasa, dünyaya duyulan gündelik güvenin bir tür sorgulanması ve tasa duyan için, bu dünyadaki deneyiminden ayrılıp başka bir duygu deneyimi yaşama olanağıdır.[3] Bu ise, paradoksal olarak, özgürlüğün bir başka tanımıdır. Heidegger'ci yaklaşımın en zor nosyonlarından biri de "özgürlük"tür. Özgürlük nosyonu üstünde biraz duralım.

3. Heidegger, dünya ile yeryüzünü ayırır. "Yeryüzü", bir barınma alanını, bir korunma mekânını imlerken, "dünya" yalnızca yeryüzünü çevreleyen bir boşluk, bir arkaplan gibi düşünülür. Yeryüzü, neredeyse varlık gibi, bir indirgenemezliği, bir sınırsız olasılık ufkunu, sürekli yeniden kurulmayı betimler. Heidegger, "yeryüzü"nü Eski Yunan'da kullanıldığı anlamda, *physis*'e eşdeğer olarak düşünür. Bkz. "The Origin of the Work of Art", PLT, 42.

Ancak tasası ile insan, varoluşsal anlamda, *özgür* olabilir. Heidegger' in vurgulamak istediği varoluşsal sınırlılık, yani ölüm düşüncesi, aslında gündelik yaşamda sürekli yaşanan bir deneyimdir. Ölüm, yaşamın öteki-benliğidir (*alter-ego*). Bir insanı "ölesiye" sevebiliriz, gülmekten "katıla katıla ölebiliriz", yaşamımızı "güvenceye" almak için, *hayat sigortası* yaptırabiliriz, ya da "aile kabristanı" için belediyeden yer satın alabiliriz. Gündelik yaşam, sürekli *tasa içine düşmeye karşı* bir dizi eğlence, rahatlama ve tasalanma pratikleri ile örülüdür. Yani, beğendiğimiz bir komedi filminde bize anlatılan aileye "katıla katıla" gülerken kendi ailemizi sorgulama derdinden kurtuluruz. Ya da "pembe dizi" kitaplarından alınmış sözcükleri, büyük bir gönül rahatlığı ile "ölesiye sevdiğimiz" insana bir çırpıda söyleyebiliriz. Bütün bu insani eylemler, ölüm hakikatinin gündelik yaşamda ve dilde örtülmesi/unutturulması (*oblivion*) pratikleridir.

Yine de tasa, gündelik insani bir varoluş için kaçınılmazdır. Varoluşsal ölümü duyumsamamıza karşın yaşamayı sürdürmemize yardım eden ve dolayısıyla varoluşsal ölümün *daha üstünde* yer alan hakiki bir varoluş *biçimi* vardır ki, bu, tasanın öteki tanımıdır. Öyleyse ölüme *doğru* varlık (*Sein zum Tode*) bir tasa zemininde varolsa da, "ölüme doğru varlık", kendi hakikatinin peşindeki varlık için *tek* ontik olanak değildir.

Sahici[4] *söyleminde* suskun (has şiir de, günlük dili reddetmesi anlamında insanoğlunun en tuhaf ve ketum eylemlerinden biri değil midir?), ama tasalanmaya hazır ve hakikatin örtüsünü kaldırıp "suçlu"luk duygusunu kaldırmaya yönelik bir diğer varoluş durumu da vardır ki Heidegger bunu kararlılık (*Entschlossenheit*) ya da cesaret olarak adlandırır. Kararlı kişi, en temel, en ilksel (*primordial*), en sahici varoluş hakikatini o yerde (: *Da*), o mekânda görür. "Ne zaman ki 'orası' ortaya çıkar, varlığın dünyada-varlığı –yani, dünya, dünyada olmak ve bir 'ben' olarak benlik– tüm başlangıcı ile ve eşit olarak ortaya çıkar" (Heidegger, BT, 343). Katıksız ve öznel varoluş halinde varlık, en temel hakikatin anlamını kavrar. İnsan yaşamını kuşatan herşey, kararlılık için, hakikatin örtüsünü kaldırmaya nesne olabilir: Çünkü amaç, hakikatin aranmasından çok *eylemin* ("örtüyü kaldırma") doğrudan kendisidir (Heidegger, OET, 306).

Varlıkta kararlılık nedeni, sınırlılığı ve geçiciliği, *anlaşılan* zaman faktöründe aranmalıdır. Varlık, kendi özgün varoluşu anlamında, zamansaldır ve varlık, *zamanın* süresi hakikati üstüne (: ölüm) cesaretle gitmektedir; daha da önemlisi, bulacağı zaman hakikati *hiçliğin* varoluşsal anlamını gösteren, gelmekte olanı imleyen, sınırlı gelecekte "yaşanacak" zamandır. Hiçlik kararlılığın özüdür. Varlık (*sein*) sonunda ölmeye, sonluluğa yön-

4. Yazıda *authentic* nosyonu, "sahici" ile karşılanmaya çalışılmıştır.

lenmiş bir yerde (*da*), "orada" varlıktır – *Da-sein*. Dünyevi anlamda aşkın olmayan (*non-transcendental*), sınırlı bir zamanı olan varlık hakikati, bu *hiçlik* hakikatine ancak "gözü kör bir cesaret"le, "özgürlük"le varabilir. Ne yaparsa yapsın sonunda ölecek, "ölmeye atılmış" bir varlığın dünyevi varoluşu ve bu yolda "özgür" savaşımdır sözkonusu olan.

Toplumsal dilde birinci şahısta dillenen bir varlıktır bu "ben/lik". Ben, içine atıldığım ve beni çevreleyen bir mekânda var-olurum, dururum. "Atıldığım" bu yerde kullanabileceğim araçlar, ödevler ve beni "sen" diye çağıran, benden görevler bekleyen, beni gözeten insanlar bulunur. Dünya beni içine almış, amaç ve beklentilerim beni çevreleyen araçların araçsal anlam çerçevesinde (: teknoloji) belirlenmiştir. Toplumsal dünya, nesnel bilgi ve kuramsala önceldir. Dünya kendini bir "nesne" olarak, "özne" ben'e, sunamaz; çünkü *dünya ben'e önceldir*. Bu yüzden ben, her zaman dünyada-varlığımdır (*In-der-Welt-gewesensein*). Kant'ın aksine, Heidegger'ci *Dasein* analizinin bilinçli bir etik kayıtsızlığı, dolayısıyla kategorik emperatifleri önemsemedi fark edilir.

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da, dünyayı tanımlama ve anlamaya çalışan nesnel bilişsel kavramlar, *a priori* kategoriler yerine; toplumsal dünyada bulunan ama onu aşan temel varoluş kanıt ve özlerinin (*eidos*), varlık tarafından tanınmasını araştırır. Bu nedenle, varlığın ardına saklandığı gündelik olma, boş ve amaçsız konuşma, tasa, merak, anonim olma gibi insani halleri sorgular. Ancak böyle bir varlık yorumu ile, "ben/lik"in varlıksal anlamı, varlığın hakikati ortaya konabilir ve gizlenmiş olsa bile sınırsız insanlık hallerini ortaya koyabilme *olanakları* (*Möglichkeit*) sağlanabilir. Çünkü *Dasein*, kendi varoluşu, ki bu çoğul varoluş hallerini de içerir, ortaya çıkmadan anlamını bulamaz.

II. Sahici (Authentic) *Bir İnsanlık hali: Şairanelik*

> Bir başına ben yok, ama sen de yok. Ama ikisi karşı karşıya geldiler mi de tehlike. Ama ben'le o'nun durumu böyle değil, onların durumu biraz daha zararsız; çünkü o, her zaman uzak olandır ve arada mesafe oldukça insan bir hayli tedbir alabilir... Sen'de ürküten bir taraf olduğu şundan da belli ki, Özdemir Asaf, sen demedi de Sen Sen Sen dedi. Yani öfkeli, ya da içli bir hayıflanma ile, ah sen! der gibi dedi.
>
> Necatigil, "Ben", *Papirüs*, Mayıs 1961

> Tanrılar için çok geçiz, varlık içinse
> çok erken. Henüz başladı
> varlığın şiiri, insan.
>
> Heidegger, "The Thinker as Poet", PLT, 4

Bir diğer has Heidegger şairi olan Hölderlin, "Ekmek ve Şarap" ağıtında modern insanın kolayca yanıtlayamayacağı şu gönülburan soruyu sorar: "Bir mahrumiyet devrinde şairler ne işe yarar?" Sahiden, bu modern "mahrumiyet devrinde" şairlerin işi ne olabilir? Acaba, bu anlamlı ve zor sorunun yanıtı, mahrumiyet devrinin *zamanında* aranamaz mı? Nasıl bir zamandır "mahrumiyet devri"? Mahrumiyet zamanı, şu anda yaşanan çağın zamanıdır ve ancak Heidegger'in "tanrısal söylencesinin" izleklerinde anlam bulabilir.

Önce Heidegger'in gönderme yaptığı alıntıya kulak verelim (WPF, *çeşitli sayfalarda*): Yeryüzünün kadim döneminde insanlar tanrı(ların) ışıltısında yaşardı. İnsanların kendileriyle, kendi hakikatleri (varoluşun hakikati) arasında bir engel yoktu. Başat düşünce şiirsel, yaşam şairane, şiirin kendisi ise tek geçerli sözdü. Ama ne olduysa oldu ve zaman değişti, mahrumiyet devri geldi. Teknoloji ile kimlik bulan araçsal düşünce (: "Batı Metafiziği") başat oldu ve bunun üzerine tanrı(lar) ve mesih yeryüzünü terk etti. Mesihin kendini kurban ettiği o günden beri yeryüzü iyice karanlığa gömülü. Diğer bir deyişle, hakikati görebilmemizi sağlayan "zaman" yok artık. Herakles, Dionysos ve Mesih tarafından terk edilen yeryüzü artık tanrının bir unutkanlığına, bir ihmaline dönüştü. Tanrı(lar) terk ederken kutsal ışık da yok olup söndüğünden, tanrının ihmali bile görünmez oldu. İnsani varoluşun zemini bile görünmüyor artık. Sahici insan eylemi, varoluşun hakikati görünemediğinden olanaklı değil "nursuz" yeryüzünde, bu mahrumiyet zamanında. Rilke'ye kulak verelim:

> Dünya hızla dönüşse de
> bulutların altüst olması gibi
> yetkin olarak herşey
> geri döner başlangıcına.
>
> Değişimle çoğalır uzağa
> ve daha özgür
> başlangıç şarkın eşlik eder
> liriyle Tanrıya.
>
> Istırap fark edilmez,
> ne bizi ölümde uzaklaştıran
> ne de aşk öğrenilmiştir
> hiçbir şey ortaya çıkmaz
> Yalnızca şarkının derin soluğu
> kutsar, selamlar.
>
> Orpheus'a Soneler, 19 (I Bölüm), WPF, 97

Mahrumiyet çağının insanı işte böyle bir boşluğa doğar, bir uçuruma "fırlatılır". Almanca uçurum (*abgrund*) sözcüğü, zemini olmayan bir boşluğu

tanımlar. Zeminsiz bir boşluğa atılma durumu, metaforu zorlarsak, uçurum dipsiz olduğundan, aslında havada durma, boşlukta asılı kalma halidir. Tasa, modern insanın her gün yaşadığı bir dipsizlik hali ve bunun umarsız boşluğudur. İsmet Özel'i şiirinde ("Jazz", CG, 16) işaret edilen, bir koşuşturma, bir tatminsizlik, sürekli eksiklik duygusu modern insanı yaşamı boyunca izler, tasaya boğar:

> Bu vapuru kaçırırsam beni belki de cinnet basar
> belki kanser olurum bu yıl sınıfta kalırsam
> nöbette uyursam eğer kitaplarımı yakarlar
> etimde şîrpençe çıkar bu kızı alamazsam
> bu işi bitiremezsem şehirden beni kovarlar
> izin kâğıdım yanar konuşacak olursam
> bu senet bankalar kapanmadan
>
> ...
>
> koşmam gerek
> yetişmem gerek yazgıma
> tutmam gerek, sormam gerek, bilmem gerek
> esenlemem, kargışlamam, irkitmem gerek niçin
> niçin, niçin, niçin
> *kuyuya düşen çocuk* niçin ölmesin
>
> (vurgu benim)

Uçurumun zemini olmadığından nesnesi de yoktur, yani sonsuzdur. Bu insani mahrumiyet durumundan kurtulmak, varlığın hakikatini görmek, özetle uçurumdan kurtulma, yukarıya dönme (*kehre*) olanaklı mıdır? Heidegger'e göre, en azından "çaba" olanaklıdır. Ama şu "hakikat"i de unutmadan: uçurumdan "dönüş" bir tanrı ya da mesih'in yardımıyla olamaz. Çünkü boşlukta asılı kalma durumu "insani" bir haldir ve kurtuluş da bir başka insanlık halinde olacaktır. Kurtuluş, ancak kişinin kendi başına yapacağı eylemlerle olanaklıdır. Şimdi Şairin[5], "Ekmek ve Şarap" ağıtından hemen sonra yazdığı bitmemiş bir ilahisindeki sözlere kulak verelim:

> Göksel güçler
> Herşeyi yapamazlar. Ölümlülerdir
> Sonunda uçuruma varacak olan. Olacaktır
> Dönüş de onlarla. Uzun
> Olan zamandır, ama hakikati kendinde
> Ortaya çıkan.
>
> Hölderlin, "Mnemosyne"

Şair, çözümü nasıl görür? Yukarıda anlatılan "tanrısal söylenceyi" tekrar düşünelim. "Mahrumiyet" döneminin umarsız yalvaçları olduklarından şa-

5. Heidegger, Hölderlin'i "şairlerin şairi" ya da bir *şair-i-âzam* olarak gördüğünden (krş. HEP, *çeşitli sayfalarda*), ben de Hölderlin yerine büyük harfle "Şair" sözünü kullanmayı yeğliyorum.

irler tanrılara *daha* yakın "ölümlüler"dir. Tanrıların yeryüzünü terk ettiklerinin bilincinde, zamanın "kötülüğünü" duyumsayanlardır.

Şairanelik, sahici bir insanlık hali de olsa insanlık hallerinden yalnızca biridir ve bu nedenle herkesin her zaman yaşayabileceği bir olanaktır da. Şiirsel düşünce, Batı Metafiziğinin biçimlediği teknolojik ve tek boyutlu düşünceye direnebilen sahici düşüncedir. Şair[6], "[b]ir şiir kendi başına, bağımsız bir ülke olduğundan çok, bir ruhtur, bir anlamdır. Yaratıcısının fizik, moral yapı ve davranışlarıyla sıkı sıkıya bağıntısı olan bir fotoğraf adeta," der (Necatigil, "Sanatçının Ruh Sayısı", *Varlık*, 15 Nisan 1961) ve şiiri üçe ayırır:

> İşi en basit yönden ele alınca üç türlü şiir var diyebiliriz:
>
> 1) Bir çeşit bencillik, dışa kapalı oluş, romantik ve masum "narcissizm", egocentrizm; bize yalnız kişisel yaşantılar, şehir idil'leri yazdırır.
>
> 2) Dışarı ile, dışarının ekonomik, toplumsal şartları ile temas, yurt ve dünya olaylarını izleme; bize çağ durumu, çağıyla çevrili kişinin bir çeşit mahpusluk, sürgünlük durumu üzerine bireysel-toplumsal şiirler yazdırır.
>
> 3) İç ve dış algılar ötesinde biz, deneyüstü (transcendental) sorunlarla da uğraşabiliriz, ki bu da bizi mistik, metafizik şiirlere götürür.
>
> Çağımızın şiiri, yine de kesin çizgilerle ayrılması imkânsız, bu üç bölümün ikincisidir. Günümüzde kendini bütünlemeğe çalışan şair, genel olarak, önceki çağların, birinci şahsın yaşantı ve serüvenlerine ya da mistik-metafizik şiire verdikleri önem yüzünden eksik kalmış ikinci grup şiiri güçlendirmeğe çalışıyor. Bu yüzdendir ki, çağımızın verileri, parçalanmışlığı, kağşamış, erimiş bir sürü gelenek ve törelerin yetersizliği yer alıyor bu şiirde.
>
> Şair, içinde, derece derece kırgınlık, acı ya da öfke yaratan çağdaş nedenlerden yola çıkıyor... Aşk şiirlerindeki yakınmalarda bile artık o eski tatlılık, gönül rızasıyla kabullenilmiş mutlu ıstırap yok. Çağın eziciliğinden gelen, hüzne, melankoliye bile izin vermeyen bir katılık, bir sertlik, bir trajik var... yıkılmış duvarlar arasında nasılsa açmış, özsuyunu molozların, donmuş çimento ve harç parçalarının üzerinde bir başına bulmaya, varlığını korumak için çetin bir savaşa zincirli, mutsuz bir çiçek, aşk.

Şair *kişi,* Batı Metafiziğinin "kendini tamamlamakta" (krş. Batı Metafiziğinin son felsefecisi Nietzsche) olduğu yeryüzünde barınır, şiirsel düşünce ile kendi yurdunu (: mekânını) kurar. Yurt aynı zamanda "çadır" demektir, örneğin çoğu Türki dilde, bir ülkeden çok, *geçiciliği* vurgulanan bir tür konukluğu imlemesi ilginçtir. Çünkü, yurtlar büyük ama kolaylıkla sökülüp taşınabilir çadır-konutlardır. Öyleyse yurt, varlığın kendini bir biçimde açığa çıkardığı, başka *Dasein*'larla ilişkisinde kendi hakikatini görebildiği mekândır da. Heidegger'in de işaret ettiği gibi:

6. Hilmi Yavuz'un dışavurumcu şiir ve Husserl fenomenolojisini irdelediği ve Türkçe yazın eleştirisinde belki de başka bir benzeri olmayan yazısında çok haklı olarak belirttiği gibi (1991, 9-15), Türkçe şiirin dışavurumcu tek şairi Behçet Necatigil'dir. Yavuz'un analizinin de ışığında, Heidegger çerçevesinde bu yazının Türkçe şiirden alınan örneklerdeki has "Şair"i kaçınılmaz olarak Necatigil olacaktır.

> Dasein'ın varlığı Varlık-ile'dir, onun varlık anlayışı öteki (varlık)ların da anlaşılmasını imler. Herhangi bir anlayış gibi bu anlayış da onlara ilişkin bir bilgi ile tanışıklık olmaktan değil ama Varlığın bir ilk varoluşsal tür olarak...[böyle] bilgi ve tanışıklığın olanak vermesindendir.
>
> BT, 161

Ama bu mekân, bu yer, Batı Metafiziğinin kendini tamamlaması sürecinde bulunduğundan, varlığın kendini kapattığı, unuttuğu yerdir de. Modern çağda varlık yalnızca bir boşluğa değil, bir unutuluşa (*oblivion*) da fırlatılmıştır. Unutuluş, "mahrumiyet" zamanının öteki ve görünmeyen yüzüdür.

Tekrar anımsayalım: Şiirin söylemi felsefi bir söylem olmadığı gibi, şiirin "işlevi" de, *estetik bir açılım* yapmak hiç değildir. Şiir, modern insan için sadece *söylenmeyeni söylediğinden*, sadece bu yalın hakikatten ötürü varlık için önemlidir. Şiir, belirli bir zamanda söylendiğinden tarihseldir; yani şiir düşüncesi ile ilişkisinde varlığın tarihi biçimlenir ve kaçınılmaz olarak modern şiirin söylemi, modern öncesi şiirin söyleminden farklı olur. Tekrarlarsak: şiir, gündelik dili hiçbir zaman bir hammadde gibi alıp işlemez. Tam tersine şiir, gündelik dilin insani varolma nedenidir. İlkel toplumlardan başlayarak varlığın tarihine bakarsak; "ilkellerin" dilinin, yani ilkdilin şiir, ilkdüşüncesinin şairane olduğunu görürüz.[7] Demek ki varlığın ilkdili, şiirdir. İnsani hakikatin yolunu gösterdiğinden, uçurumdan dönüşün yönünü çizdiğinden modern dünyadaki şiirsel düşünce, mahrumiyet içindeki varlık için en önemli pusuladır. Şiirsel düşünce, varlığın tarihsel yönünü ortaya koyan ve yeryüzünü terk etmiş olan tanrı ile yapılan, düşünsel bir söyleşidir (krş. *Conversation*, HEP, 277).

> Sen ne yaparsın, Tanrı, ben ölünce?
> Testin olan ben kırılıp dökülünce?
> İçkin olan ben bayatlayıp bozulunca?
> Giysin de, işin gücün de ben olunca
> yitirirsin anlamını benimle.
>
> Olmaz artık evin barkın bile,
> candan ve sıcak sözlerle selamlayanın.
> Çıplak kalır yorgun ayakların
> ayrılınca ben, sandalların.
>
> ...
>
> Sen ne yaparsın, Tanrı? Kaygım var.[8] Rilke, "Sen Ne Yaparsın, Tanrı", SŞ, 40

7. Fakat, orada, barındıkları vadilerde, yaşlı yaslardan biri
Dinler genci, soru sorarken: –Biz bir zamanlar,
Der yas, büyük bir soyduk, bir zamanlar, biz yaslar. Atalarımız
Madencilik yaparlardı oralarda, o koskocaman dağlarda; arasında insanların
Bazen bulurdun işlenmiş bir parça o ilk acıdan
Ya da eski bir volkandan taşlaşmış bir öfke.
Evet oradan gelmekteydi. Bir zamanlar zengindik. Rilke, "Onuncu Ağıt", DA, 101-3

Söyleşinin yanı sıra, varlığın hakikatine ilişkin biraz da soru sorma olan şiirsel düşünce ile yazan Rilke'nin bu nedenle ilk sorusu, modern zamanın "mahrumiyeti"ne ilişkindir. Tanrının terk etmesinden sonra insanların bir hiçlik, bir duygu çölü olarak yaşayacakları bir yere dönüşen modern mahrumiyet zamanlarında, zamanın "ölümlülerince" anlaşılabilen imleri, tilmizler oluşur. Zaten tanrıyla ölümlünün yaşamsal deneyim koşutluğu (: "unutkanlığı"), "mahrumiyetin" diğer bir tanımı değil midir? Diğer bir deyişle, hem tanrı, hem de ölümlü bu zamanın kendilerine yaşattığı/yaşatacağı "mahrumiyet"ten haberdar değil midir?

Nietzsche'yi de ekleyerek tersten okursak: Tanrının ölümü ya da dünyayı *başına gelecekleri bilmeden* terk etmesiyle ölümlülerin, *ölümlerinin sanki farkında olmadan* yaşamaları, "mahrumiyet" zamanını tanımlamamıza yardım için iki önemli ipucu verebilir – "terk ediş" ve "unutkanlık". Bunu sezmeleri dışında diğer ölümlülerden farkı olmayan şairler, *şiirsel düşünce*'yi temsil ettiklerinden, Heidegger'e göre, yine de biz sıradan ölümlülerin yani şiir okurlarının en önemli yardımcısıdır. Şiirsel düşünce ayrımsız herkesin kullanabileceği ya da kullandığı, yalnızca şairlere özgü bir düşünce değildir. Çünkü şairanelik, sonuç olarak, insanlık hallerinden yalnızca biridir. Necatigil'in de dediği gibi (*Kitaplar Dergisi*, Haz.-Tem. 1973), şairin anlattığı deneyim, gider, arar, okurunu bulur:

> Bence bir şairin gerçek okuru, şairin uzağında, şairden habersiz, aynı duyarlılığı bölüşen kişidir. Şair daha çok böyle gizli okurların düşünce ve güveniyle güçlenir... Ne güzeldir o atasözü, çok beğenirim: "Keçiyi yardan uçuran bir tutam ottur." Kendisini belki göremediğimiz, ama kokusunu duyduğumuz için ilerlemeyi göze aldığımız şifalı bitkilerdir şiir okuyucuları.

III. Şiirsel Düşüncenin Yurdu: Dil

> Bizzat dil, dil ve dilden ötesi değildir. Dil dildir. Mantıkta öğretilen, herşeyi hesaplayarak anlayan ve bu yüzden küstah olan bir anlayış bu önermeyi boş bir totoloji olarak görebilir... Yanıtlayalım: Dil konuşur... Konuşmayı dile bıraktık biz... "Dil dildir" tümcesi, söylediğine katlanabildiğimiz sürece bizi bir uçurumun üstünde dolanır durumda bırakır.
>
> Heidegger, L, 190-1

8. Almanca özgün metin ile karşılaştıramadığımdan kesin olarak bilemiyorum ama, eğer "Kaygı", *Angst*'ı karşılamak için kullanıldıysa, son dize "tasa"yı içeren bir biçimde şöyle çevrilebilirdi:

Sen ne yaparsın, Tanrı? Tasadayım.

Aslında varlık, sürekli söyleşme, konuşma halidir: Çünkü varlık, her zaman *söz*de varolur. Eski Yunanca'daki anlamında dil (*logos*), aynı zamanda düşüncedir; yani dil, varlığın düşünsel dizgesinin temel payandası, varlığın barınağı, bizzat yurdudur. Dilde herşeyin (*Seindes*), *susmayı* da içeren dilsel bir karşılığı vardır. İnsan dilde, dil ile varolur, varlığın metafizik düşünceden kurtulamamasının en önemli nedenlerinden biri belki de bu hakikattir.

Aynı zamanda dil, her zaman dil-altıdır (*zuhandenheit:* "elde-hazır" ya da "dilde-hazır" mı demeli? Bkz. BT, 47-9). Diğer bir deyişle, varlık konuşmaz, konuşan dildir. Öte yandan, Batı Metafiziği, çok farklı bir biçimde kavramlaştırdığı dili (*logos'u*), formel mantık (*logikos* ki Eski Yunan'da dil üstüne düşünceyi içerir) içine hapsetmeye çalışır. Bu nedenle, mahrumiyet çağında sahici söz, mantıkla bulunamaz, ancak şiirsel düşünceyle dile vurur, söze gelir.

Modern zamanın has şairleri, kendi burçlarından[9], kalelerinden kaynaklanan cesur ve kararlı (krş. *Entschlossenheit*) bir itkiyle, dili sahici bir biçimde kullanarak tekrar kurarlar:

Falınız öyle gösteriyor
Hangi su bengi su
Gurbetin ucundasınız

Bir tren ya da
Bir zaman geçiyor
Siz de içindesiniz

9. Necatigil, ünlü şair-dönemlemesinde (*şiir burçları*), hakikatin katmanlarını ve zorluğunu ustaca ortaya koyar:

"Bence her şair, şiir hayatı boyunca, üç burçtan: gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçiyor. İlki gurbet burcudur; şair önce bir süre bir gurbeti yaşar. Sanki Robinson gibi, ıssız bir adaya düşmüştür. Sağda solda eline geçirdiği öteberiyle kendine bir barınak yapar. Bir korunma içgüdüsü, onu, bulduklarıyla bir yapı, bir çatı kurmaya ve varlığını böylece kanıtlamaya zorlar. Tam bilincinde değildir yazdıklarının ve bu dönemde rastlantının payı büyüktür... özentidir, taklit ve kendini arayıştır bu dönem ürünleri... Burada ne kadar kalınacağı ise, şairine göre değişir.

Sonra sıra ikinci döneme, hasret burcuna gelir. Şair, kendi şiirini özlüyor, gurbetlerde oyalanmanın zaman kaybından başka bir şey olmadığını gördü... Yoğunlaşır, belirginleşir bu özlem. Şimdi şikâyetleri, tedirginlikleri kişisel biçimlere girer, kendi bakış açısını, kendi yazış biçimini bu süreçte bulur. Saplantıları, inançları dikeyine derinleşir... Şair, büyülenmiş gibi, içinde uzayıp giden kendi kervanının peşinde, asıl bu hasret döneminde, önleyemediği bir güçle kendini, kendi dünyasını aktarır bize.

Zaman geçer, birden görür: Çevreyi, dünyayı dilediğince bir biçime sokmanın zorluğunu görür. Mutluluk... hâlâ gerçekleşmemiştir... görür; yazdı da ne oldu!

O zaman hikmet burcuna girer. Hikmet çapraşıktır ve çok az değişir... Ve insan bıkar. Özlemiştir, olmamıştır, bıkar. Şimdi neye sığınacaktır: Hikmet burcuna geçer. Şikâyetlerin, isyanın şiiri; zamanla yerini, kabulün, benimsemenin, vazgeçişin şiirine bırakır." ("Şiir Burçları", *Milliyet Sanat*, 17 Haz. 1977.)

Karanlığa çıkınca
Bilen çıkmıyor
Hikmet burcundasınız

Necatigil, "Burç", *Kareler Aklar*, 67

"Karanlığa çıkma", kuşkusuz *risklidir*. Riskin kaynağı ise, hakikatin kendisidir. Doğal olan risklidir, doğa risktir. Necatigil, *Bile/yazdı*'da "Şiir ısrarlı bir telkindir, ama tekin olmayabilir bazı telkinler gibi," der. Şiirsel düşünce, varlıkların varlığının hakikatini ararken, doğalı, hakiki olanı düşünerek kendini riske atar. Çünkü bulunan hakikat, görmek istemediğimiz bir şey de olabilir! Belki de bu yüzden Hölderlin, Kral Oedipus için bir gözün bile fazla olduğunu, "gereğinden" çok gördüğünü söyler (HEP, 289):

Niçin, eğer varoluş süresini geçirmekse konu
Bir defne yaprağı olarak, biraz daha koyu öbür yeşillerden
küçük dalgalarıyla her yaprağın kenarındaki,
(Gülümsemesi sanki rüzgârın) – : niçin
İnsan olmak zorunluluğu ve niçin yazgıdan kaçarak
Yazgının özlemini çekmek?..

Rilke, "Dokuzuncu Ağıt", DA, 93

Warum, wenn es angeht, also die Frist des **Dasein**s
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedern
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) – : warum dann
Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,
sich sehnen nach Schicksal?..

(vurgu benim)

Unutmayalım ki risk tehlikeyi de çağrıştırır. Bu yüzden, varlıkların *varlığının* hakikati bir tehlikeyi de ister istemez kapsar – tehlike, riski dengede tutan ana eksendir. Tekrar düşünürsek: Dil, aynı zamanda varlığın varolma ve kendini riske etme alanıdır (*precinct*). Yani dil, çok tehlikeli olabilen (: kullanılabilen) bir şiddet alanıdır da. Zaten bu tehlike, sahici şairlerin çoğunda ve bazı şiirsel insani eylemlerde ortaya çıkabilir (*aletheia*) – özgünlüğün "özgür" bir zamanda, denetimsiz çıkma olasılığı. Ama dilsel temelde şiirin, *dilsel* bir ayrıcalığı yoktur. Necatigil'in haklı olarak belirttiği gibi ("Sanatçının Ruh Sayısı", *Varlık*, 15 Nisan 1961); "Şiirin çapraşık ve kat kat atkılarla dokunması, anlamın yok edilmesi için değil, nesnenin çok yönlülüğünü tek kumaş üzerinde toplayabilmek için yapılmış olabilir... Şiire yoğunluk ve çok yönlülük sağlama isteği, şairi elden geldiğince az kelimeye, ya da düzyazı kurallarından uzakta, boşluklar bırakarak yazmaya zorlayabilir." Dil, tüm ölümlüler tarafından sahte ya da sahici kullanılabildiğinden esas sorun, bir "şiir" ya da "düzyazı-şiir"in farkı değil, ama

bizzat şairanelik, şiirsel düşünme farkıdır.

> Şiire has olan gündelik dilden bir derece üstte olma hali değildir. Bunun tersi daha geçerlidir: Gündelik dil unutulmuş ve böylece kullanılmış bir şiirdir... [öyleyse] şiirin tersi düzyazı [prose] değildir. Saf düzyazı ise asla "düzyazı gibi, sıkıcı" değildir. Saf düzyazı da şiir kadar nadir ve şiirseldir.
>
> PLT, 208

Öte yandan dil, yalnızca bir özün temsiliyetini değil, ölümlüler tarafından kullanılan bir "yetersizliği" de imler. Dil, her durumda, her kullanımında, bir farkla (: *dif-ference*) dile gelir. Suskunluk da bir tavırdır ve suskunluğun kırılması ancak farklı bir "dilsel tavır" ile olabilir. *Dilde fark, söylemde çınlar* (*pealing*). "Ölümlü", dinlediği oranda, duyduğu kadar konuşur. Bu konuşma tarzı, tartışmasız bir risk, bir maceradır. Çünkü, ölümlünün sözü, dilin "kaygan" doğasından dolayı, çoğul ve yansımalıdır. Dilde, riski, macerayı, hakiki şairler dışında çok az "insan" göze alabilir.

Ayrım şurdadır: Her dilde söyleyen çoktur, ama riskli söyleyiş *daha çok söylemeyi* gerektirir. Şair, gündelik dilde, sahici olarak duyduğunda, duyduğu suskunluktan başka bir şey değildir, ki unutulmasın, suskunluk da çınlar. Mekânında odaklaşır şair, kendi barınağını (dikkat! "korunağını" değil) kurar. Necatigil ("Sanatçının Ruh Sayısı", *Varlık*, 15 Nisan 1961), diğer varlıklarla, evlerinde (: barınaklarında) kurulan şaşılası ilişkiyi ve onların hakikatini bir anda nasıl kavradığını ("uyanma" sözü, *lichtung*'u çağrıştırıyor) şöyle anlatır:

> Ben mum alevinde pervane gibi hep aynı odakta yazdım şiirlerimi: Ev ve her günkü yaşamalar. Rilke'nin Panter'i gibi[10] aynı parmaklıklar içinde. Toplumun ve imkânlarımın bana bağışladığı dar dörtgende gözlerimi her açtığımda karşımda büyük şehrin orta-fakir sınıf ev, aile ve çevrelerini buldum... Eşyalar ve yaşantılar bende temel, esas, çekirdek niteliğine daraldılar. Bu eşya ve yaşantıların imge süslemelerinden yana yoksullukları, kendilerini en doğal biçimlerinde, yalın halleriyle gösterebilmeleri içindi. Onlar zaman ve mekân bağlarından kurtulup da çok sonra bellekten derlenmiş, ayıklanmış, kristalize anılar değil, ani bir uyanmanın notları oldular.

Göstergebilim terimleriyle konuşursak: Şair, "hakiki" bir söylemdeki sözcelem öznelerinden *sadece* biridir. "Dilde söylenen, şairin kendinden sözü gelmesidir. Öyleyse söylenen, kendi içeriğini dile getirerek söylenendir" (Heidegger, PLT, 197). Varlığın hakiki var-oluşu dilde olduğundan, insan, dilin doğası gereği, kendi varlığı ve öteki varlıklarla sürekli söyleşir. Söyleşinin boyutu, varlığın sürekli diğer varlıklarla ilişkide olmasını da açıklar. O halde biz, birbirimizi duyan bir söyleşi hali, sözcüklerin birbiriyle dolayı-

10. Rilke'nin "Panter"i, çağdaş şairin (: insanoğlunun ya da Trakl'ın sözünü ettiği "Mavi Vahşi"nin) *parmaklıklar* içindeki "hüzünlü" görkemini, yabanıllığını, vahşetini ve çaresizliğini kusursuz betimler. Bkz. SP, 25.

mında var-olanlarız. Dil, söyleşildiği sürece yaşar, varlıklar adlarıyla tarihselleşir, zaman'a eklenir.

> Burasıdır zamanı dile getirilebilir olanın, burasıdır yurdu.
> Konuş ve itiraf et. Her zamankinden daha çok
> Dağılmakta nesneler, o yaşanılan nesneler, çünkü
> Onu itip de yerlerine geçen, körü körüne bir eylemdir.
> Kendiliğinden çatlayan kabuğun altındaki eylem
>
> ...
>
> Öv meleğe yeryüzünü, dile getirilemez olanı değil,
> Duygularınla ona kendini beğendiremezsin ki.
> Onun daha güçlü duyumsadığı evrende sen bir acemisin.
> Göster
> Ona yalın olanı, kuşaktan kuşağa biçimlenen
> Ve bize ait olarak gözümüzün önünde, elimizin altında
> yaşayanı.
> Dile getir o nesneleri. Kalsın daha çok hayretler içinde, kaldığın
> gibi senin...
>
> Rilke, "Dokuzuncu Ağıt", DA, 95-7

Yeniden tanımlarsak: Demek ki şiir, söz'ün içinde söz ile yapılan bir yapma (*poiesis*), bir *kurma*[11] eylemidir. Hölderlin, "yine de mekânı, şiirdir insanın" derken, bir yerin değil, bir var-olma durumunun altını çizmektedir. İkâmet etme, temel bir insanlık durumu olarak durağan gibi görünse de, şiirsel düşünce, özü gereği göçebedir. Metaforu sürdürerek, şiirin "kurma" işlevini bulabiliriz: Şiir, ikâmet edilecek olanı oluşturur, kurar. Şiir, varlığın yurdunu inşa eder.

Peki, şiir bu işin bilgisini nereden sağlar? Malzemesi söz olduğundan, dilin, sözün, varolan kültürün kendi sözel dinamiklerinden. Yanılmamalı: Batı Metafiziği, insanı dilin ustası, yaratıcısı diye sunsa da, asıl usta dildir. Eğer dil'e hükmetmek istiyorsak, dilin *ne* konuştuğunu bilmeliyiz. Necatigil ("Şiirle Savaş", *Milliyet Sanat Dergisi*, 21 Şubat 1975), çok haklı olarak; "Şiir, bir sorun, bir durum üzerinde ölçülü konuşan, susunca da bizim düşünmemizi bekleyen bir olgunluktur, bir kıvamını bulmadır" der. Şiir dilsel bir kıvam, bir kurgudur. Dolayısıyla, bir "bilgi" ile inşa edilen şiirsel düşünce, büyük bir binayı da kursa, binayı kendi başına tamamlayamaz – belki de bir çiftçinin ektiği tohumlara benzer sahici şiir, tarlanın serpilip büyümesi, yalnızca çiftçinin denetleyebileceği koşullara değil, örneğin hava ve iklim koşullarına da bağlıdır. Necatigil'i okumayı sürdürelim:

11. Heidegger, şiir ediminin kaynaklandığını ileri sürdüğü, Yunanca *poiesis* (: yapmak) fiilini, zenaatı, el işçiliğini çağrıştıran *techne*'den ayırır. Türkçe'de kullandığımız "şiir" ise, Arapça *şi'r* ya da *şar* (: kıl, tüy) kökeninden gelir: Şair "Doğu"nun tefekkür anlayışında, kılı kırk yaran, ince düşünen bir kimsedir. *Şi'r*'den türeyen diğer sözcüklere örnek olarak, *şuur, meş'ur, şiâr* verilebilir.

> Şiir, bilgi mi? Kuramsal bilgilerle mi yazılır şiir? Yoo, hayır, küçültür şiiri bu... şiir bir yaşantıdır; bize el koymuş, içimize taş gibi oturmuş olayları, olguları biçimlere dökme işidir. Her anlamıyla "bilgi", bu eriyikte, bu homojen kitlede, artık o bileşimin bir öğesi olmuştur... bilginin nasıl kullanılacağını, nasıl yazılacağını bilmektir şiir.

Sahici şiirin inşa ettiği bina, hiçbir zaman gerçek değil, aksine her zaman *gerçeküstüdür*. Bu bina imgelemde, gerçeğin üstünde mekân bulur. Başı yeryüzünden yukarıya, gökyüzüne dönüktür ve gördüğü yer kadar yaşam alanı vardır. "İnsan olarak insan her zaman kendini göksel olan bir şey ile ya da o şeye karşı ölçer" (Heidegger, PLT, 221). Bir tek bu ölçüm, varlığın var-oluş mekânının boyutunu gösterir. Varlığın bir mekânı, bir barınağı olması, varlığın yaşamının rahat olduğunun kanıtı değildir.[12] Yukarıya, gökyüzüne, "tanrısala" *bakmaya izinli* modern varlığı, ne gördüğü gökyüzü, ne de hem görüp, hem de barındığı yeryüzü mutlu kılar. Gerçi, hoş "hülyalar" kurabilir, "kurtulduğunu" sanabilir; ama şair, "ölüm" dışında, mekânını terk edemez. Necatigil ("Sanatçının Ruh Sayısı", *Varlık*, 15 Nisan 1961), güçsüzlüğün farkındadır:

> [B]elki her sanat kolu gibi şiir de, çokluk, iç ve dış kuvvetlere karşı kendini savunmaya geçiş, kendine bir çıkar yol arayışıdır; bir gerilimdir; şairi zorlayan bireysel ya da toplumsal bir meselenin, bir halin kendini kabul ettirişi, onu günlerce tedirgin edişidir. Bu rahatsızlık, şairde ondan kurtulma isteği, hülyası uyandırır... Gerçeğin ta kendisi bile olsa, hayale, kurtuluşlar hayal ettirmeye sebep olduğu için bir hayaldir; sezdirdiği hayali gerçekleştirebilmesi onun kudreti dışında kalır.

Sahici şiir, yeri ve gökyüzünü ölçer ve şair/insan/varlık kendi mekânının boyutlarını, sınırlarını kavrar. Şiirin *kendisi*, ölçünün doğru olup olmadığının da göstergesidir. Şairin gökyüzüne bakarken aradığı ne bir tanrı, ne bir sonsuzluk; ama belki de bir hiçlik, bir bilinmeyendir. "Böylece bilinmeyen tanrı, gökyüzünün kendini ortaya koyması yoluyla bir bilinmeyen olarak ortaya çıkar" (Heidegger, PLT, 222). Kendini ölçebildiği sürece varlık, mekânında anlam bulur. Üstelik mekânında varolan varlık *biricik* varolan da değildir ve mekân, varlıkların varoluş nedeni hiç değildir: "Varlık ve şeylerin özü asla hesaplanamaz ve şimdi olandan çıkarsanamaz. Şeyler özgürce yaratılmış, ortaya konmuş ve verilmiş olmalı" (Heidegger, HEP, 281).

Kendilerini cesurca riske fırlatanlar dilsel bir varoluşun yurdunda her

12. Sonunda yıldızlar yorgun birinin bakışına yerleşecek;
Serin odalarda suskun hoşnutluk izleyecek;
Ve ezalarına artık alışan âşıkların mavi gözlerinden
Melekler yavaşça çıkacak.
Söğütten koyu çiğ damlayınca
Kamış hışırdar, sıska titreyişler artar.
Trakl, "The Autumn of...", SW, 15.

an savunmasız kalabilirler. Şair ya da ölümlülüğünün bilincindeki "ölümlü", dili konuştuğundan, dilde söyleştiğinden hem *konuşmadan*, hem de *konuştuktan sonra* dinler sözlerini. Farkı duymağa çalışır, farkı duyamasa da, biricik barınağının dil olduğunu bilir: Konuşan dildir, "ölümlü" (*das Man*) dili duyar, yanıtlar ve var-olur:

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder kindheit noch Zukunft
werden weniger... Überzahliges **Dasein**
entsprint mir im Herzen.
(vurgu benim)

Ben yaşıyorum, neyle? Ne çocukluk azalmakta
Ne de gelecek... Sayısız varoluş
Fışkırmakta yüreğimden.

Rilke, "Dokuzuncu Ağıt", DA, 97

Öyleyse dil'in nesnelliği, olsa olsa *orada* (: *Da*), *dilde dil ile birlikte varolmadır (Da-sein).* Temel insani halin, *Dasein*'ın öteki adı ise, dil(l)e varoluştur. Bu dil durumu, en çok şarkı söylemeye benzer.[13] Şu anda var-olan içinde var-olmak, bir başka anlamda şarkı "çağırmaktır" (şarkı da bir dil değil midir? bir tür dil ile var-olmaz mı?), varolanda tekrar varolmaktır. İşte bütün bu hakikatler büyük risk taşır, bilgisi büyük cesaret ister.

Gesang, wie du ihn lehrst, is nicht Begehr,
nicht Werburg um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist **Dasein**. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? (vurgu benim)

Değildir arzu bize öğrettiğin gibi şarkı,
hiç değildir elde edilebilir bir hürmete kur yapmak;
Varoluştur şarkı. Yalın bir tanrı için.
Ama *biz* ne zaman gerçeğiz?

Rilke, Orpheus'a Soneler 3 (I. bölüm), SP, 231

13. Köklerdir şarkı ve düşünce
komşu olan şiire
Yükselir varlıktan, erişir
hakikatine.
İlişkileri düşündürür bize
Hölderlin'in söylediği şarkıyı
ormandaki ağaçlara dair:
"Ayakta kaldıkları sürece birbirlerini
Bilmezler, birbirine komşu
gövdeler."

Heidegger, "The Thinker as Poet", PLT, 13.

Mahrumiyet zamanındaki varlığın diline en yakın dil şiirdir dedik: Çünkü şiir, varlığın hakikatinin unutuluşunu değil, bu unutuluşun *unutuluşunu* dile getirdiği anda şiir olur ve "unutkan" varlığa bu nedenle daha da yakınlaşır. Diğer bir deyişle, şiir varlığın başlangıcını, özünü ya da hakikatini sorgulayan nesnel bir söylem değil, aksine sadece bu soruların "unutuluşunu" anımsatan dilsel bir söyleşi, bir varoluş düşüncesidir. Unutulma gibi, unutulmanın *unutulmasının* da farkına varılması bir istenç (*will*) işi ve bir zihni aydınlanma (*lichtung*) isteği, kısaca, varlığın geriye çekildiğinin ayrımına varması bilgisidir. Ancak bu yolla, "istenç isteği" önümüzü, bir an olsa bile, aydınlatır. Necatigil ("60. Yaş Konuşması", *Nesin Vakfı Yıllığı*, 1977), neden yazdığını açıklarken, "yazma ihtiyacı"nı, "ben" ve onun acılarla örülü dünyasında bulur.

> [B]ende yazma ihtiyacı yaratan şeyler, daha çok kişisel (kişisel dedim ya, kişinin sınırları nerede başlar, nerede biter?) algılar, acılar oldu. O yüzden kendimde ve yakınımdaki çevrelerde gördüğüm, yaşadığım yitikler, hastalıklar, mutsuzluk ve uyumsuzluklar, benim dünyamı biçimlediler. İnandığım kadarınca, sağlam biçimlenme kalıplarıydı bunlar. Olumlu şartlanmalar. Çünkü sanatta esas insansa benim de şiirlerimde insan pazarları görülür. Belirli yerlerde, belirli günlerde sabah kurulup akşam dağılan pazarlar gibi –belki gürültüsüz, ama kalabalık, alışverişli– pazarlar. Filem, torbam hemen hep bu pazarlarda doldu. Lüks mağazalarda, süpermarketlerde işim yoktu benim. Şikâyetçi değilim.

IV. Özne, Dasein *ve Varlığın halleri*

> Ben, bana hep bu/gün'ü hatırlatır. Bu iki kelime birleşik yazılınca şimdi, içinde bulunduğumuz gün anlamında zaman zarfıdır, ayrı yazılınca sıfat tamlaması. Ben'i daha iyi anlatabilmek... için arada buben gibi bileşik bir kelime kullanabilmeliydik. Çünkü ben'de her zaman bir şimdi anlamı gizli. Dünkü ben'le şimdiki ben hiç bir olur mu? Bu ben, buben'lerin toplamıdır... Yalnız burada sen'le ilişkisi bakımından garip bir durum var: Buben'ler zamana sımsıkı bağlı bugün gibi sen'e bağlıdırlar da. Bu ben, senden kurtulmuş, özgürdür adeta. Bu ikilik de sen'e bitişik ben'le sen'den ayrı ben'in özgürlük ve tutsaklığını ispatlamıyor mu?
>
> Necatigil, "Ben", *Papirüs*, Mayıs 1961

İnsani özne ve istenç bağlamında, *metafizik özne*'nin üç kuramsal tanımı yapılabilir:

1. Descartes'çı bakış açısından kaynaklanan *temsili özne*, bir öz, bir "bilinç"e tekabül eder. Özne, bir bilinç (*cogito*) temsiliyetidir.

2. Hegel'ci ve Kant'çı özne ise, *iradi*dir, temelde bir istenci (*will*) vardır. Descartes'çı anlamda ise, "temsil ettiği", bir istençtir de. Varlığın eylemleri ya da tarihsel olayların açıklaması sonunda, *öznelerarası* bir istence indirgenebilir. Tarih *öznelleşirken*, varlık *geriye çekilir, unutulur*. Bu özne, *mutlaktır* ve bir istenç ile bir aklın doğal bileşimidir.

3. Nietzsche'de ise, özne ile araçsallık arasında bir dolayım düşünülür. Özne'de bulunan "istenç isteği"[14], herşeyden bağımsız yalın bir istenç değildir. İstenç isteği her zaman "nesnel" ("toplumsal" olarak da okunabilir) bir ereğe yönlense de; sonuç olarak istenen, istencin kendisidir. Araçsal bir akla dayanan bir *teknik*, amaçlar yerine araçları vurgulayan bir düşünme biçimidir "istenç isteği".

Özetlersek, her üç özne de kuramsal anlamda "saydamdır": varolanları hem kendi varlığı, hem de başkalarının varlığı için, dünya için denetlemeye çalışır. Özne, bilinçli olmasına karşın *bilinçdışı*na, tarihi olabilmesine karşın *zaman*a kapalıdır, mutlaktır.

Dasein'ı, yani Heidegger'ci yaklaşımın "özne"sini yukarıdaki tanımlardan birine oturtmak ise oldukça güçtür. Temel insani hal olarak işaret edilen *Dasein*, tanımı gereği diğer birçok varlığa öncüldür: Ama *Dasein*-ötesi hallerinde varlık (*Seindes*), *toplumsal* tarafından ya yeniden biçimlenir, ya da değişime uğrar, temel halini yitirir. *Dasein, logos*'a da sahip olduğundan, yani, aynı zamanda bir dil kullanma hali olduğundan sürekli toplumsallaşan bir *süreç*, bir "bilinç" olarak da görülebilir. *Dasein*, "oradadır" ama, her zaman diğer varlık(lar)la (*Sein bei...*) ya da diğer varlıklara *doğru* (*Sein zu...*) var-olur. Bu yüzden varlığın, "varlık deneyimleri, halleri" olarak ortaya çıktığı haller, boş konuşma (*idle talk*), meraklanma, boşluğa düşme ya da fırlatılma, belirsizlik (*zweideutigkeit*) ve ölüme doğru olma gibi hallerdir. Heidegger, varlığın özü, hakikati sorununu felsefenin temel sorunu olarak görür. Varlığın hakikati ve bu hakikatin kendini saklaması, geriye çekilmesi ise, varlık ile tarih arasındaki dolayımda biçimlenir. Zaten, böyle bir zaman boyutu konmadan, Heidegger'in "Batı Metafiziği" eleştirileri boşta kalır. Varlığın tarihi, bir altyapı, bir zemin olarak değil, bir zemin*sizlik* (*abgrund*) durumu gibi anlaşılmalıdır.

Dasein için sınırlılık, sonluluk sorunu, onun "öleceğini" bilmesinde biçimlenir. Daha önce belirtildiği gibi bir hakikat olarak *ölüm bilgisi*, aynı zamanda bir "özgürlüğü", bir düşünsel kurtuluşu (*gelassenheit*), varlık için bir *logos* (: dil) kullanımı sınırsızlığını da içerir – ölümü şiirde yaşama, gerekirse ölümle hesaplaşma. Yine önceden belirtildiği gibi: Tasa, doğru-

14. Heidegger, Nietzsche'nin "erk istencini" (*will to power*), daha genel anlamda, bir "istenç istenci" (*will to will*) diye okuyor.

dan nesnesi olmaması farkıyla korku'dan ayrılır. Demek ki tasa, çok özel, çoğu zaman hiçliği çağrıştıran bir duygudur. Tasa, günlük yaşamdaki anlamsız, boş konuşmalarda, tuhaf meraklarda birdenbire ortaya çıkabilir. Tasa, bilmeden "oraya" (: *Da*) gönderme yapan, "orayı" imleyen bir boşluk, bir belirsizlik, bir zemin*sizlik* duygusudur.

Tasa, dilde nasıl oluşur? Kuşkusuz, sözcüklerle.[15] Birçok has şair ve şiirde ölüm, yokoluş, dünyanın yetersizliği gibi temaların sürekli vurgulanması hiç de rastlantısal değildir. Trakl'ın dediği gibi (SW, 101); "[ç]ünkü ruh yeryüzündeki yabancılıktır", bütün bu temalar, *Dasein*'ın sorunsalını, varlığın yitişinin altını sürekli çizer. *Dasein* "orada" olduğundan, normal dilde *yabancılaşır* ama, norm-dışı dilde, örneğin şiirsel dilde, tasa kendini, bir an için olsa bile, ele verebilir ve kendini ortaya koyduğu o anda, "varlık" ve "zaman" varoluşsal bir anlam kazanır. Özetlersek tasa, *Dasein*'ın kendine açımladığı, örtüsünü kaldırdığı ve *kapattığı* tümüyle öznel bir duygu-deneyimi, bir "özgürlüktür". *Dasein*, ancak tasası ile, hallerin sınırsızlığı kadar sahiden özgür olduğunu (: Olanak-varlık); bireyselleştiği oranda bireyselleştiğini duyumsar.

> Tasa Dasein'ı dünyada-varlık kılarak bireyselleştirir, dünyada-varlık [kendini] anlayarak, olanaklara doğru yönlendirir. Böylece tasalandığı şeyle tasa, Dasein'ın *olanak-varlık* olarak örtüsünü kaldırır... Tasa, Dasein ile kendi *özgürlük-için-varlık*'ı (*propensio in...*) yüzleştirir, ona varlık olarak sahiciliğini ve bu sahiciliğin her zaman bir olanak olduğunu gösterir... Bu noktada örtülme ve örtünün kaldırılması özünde aynı şeydir.
>
> Heidegger, BT, 232-3

Diğer bir deyişle, şiirsel düşünce ve şairane tavır, tasa ve ölüm (: sonluluk) hakikati ile yüz yüze var-olur. O halde şiirin sözü, yalnızca o anda şairin kullandığı dilde sahici olan sözlerden oluşur: Örneğin bir dağı, sanki ilk kez görmüşçesine, "bir dağ olarak" söze koymaktır şiir. "Dağ", artık söz'de ışıyabilir, sahici söz'de var(lık) olabilir. Yeryüzünde nesnel ölçütlerle varsa bile, o dağ ile şiirdeki "dağ" tamamen ayrıdır. Ayrıca, şiirsel düşünce ve sahici söz, yalnızca birkaç şairin söz dağarcığı ile sınırlanamayacak kadar sınırsızdır. Diğer bir deyişle, modern gündelik yaşamın şair-olmayan insanı da, şiiri sözünde sürekli yakalayabilir. Ama o, şaireneliğini "unutmuştur". Kaldı ki, varlıkları söyleme özgürlüğü, onları söylememe özgürlüğü kadar hakikidir: Çünkü, nesneler/şeyler/varlıklar da "ölümlüdür", ki bu hakikat,

15. Freud'un temel iki analiz yönteminden biri özgür çağrışım, öteki ise düş yorumudur. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da geliştirdiği boş konuşma (*idle talk*) nosyonu ile özgür çağrışım arasında bir ilinti kurulabilir. İlginçtir, Heidegger etkisinde kuramını geliştiren Derrida'da ise, yaşadıklarımız bir düş, düşlerimiz ise "gerçek"tir: Yani, Freud'un düş yorumlaması, bir anlamda, tersten okunur.

dildeki riski ve kolaylıkla kavranamayan şiddeti (: "dil yarelerini") ortaya çıkarır. Dil, ancak sahici sözde, sahici söz ile "kurtulabilir", şiddetini gösterebilir,[16] *konuşabilir.*

> Onlar insanlardır. Ölümlü olarak adlandırılırlar çünkü ölebilirler. Ölme, ölüme ölüm gibi sahip olabilme demektir... Ölüm hiçliğin türbesidir, yani, her açıdan yalnızca varolan bir şey olmasa da ortada olandır ve hatta bu yönüyle varlığın gizemine benzer... Hiçliğin türbesi olarak ölüm, varlığın korunağıdır. Biz şimdi ölümlülere ölümlü demekteyiz – yeryüzündeki yaşamlarının bir sonu olduğundan değil, ölüme ölüm gibi sahip olduklarından. Ölümlüler ölümlü olarak varlığın korunağında olanlardır.
>
> Heidegger, PTL, 178-9

Demek ki, Heidegger'in "ölümlü" olarak adlandırdığı, örneğin hayvanlar değil, yalnızca insanlardır. Ancak, varlığın var(lık) olabildiği alan bir "hiçliktir" ve hiçlik, varlığın barındığı, korunduğu alandır. Necatigil'in mottosunu anımsarsak: "Güçlü bir şiir ya bir hayır – ya bir bedduadır."[17] İşte "ölümlü", bu alana fırlatılmıştır, onulmaz bir tasa içinde yaşamaktadır. Bu hakika-

16. işte hangi uçurum dillerinin
dip kuytularında olmak
beni sana göre daha sınırda kılar?
ve aramızdaki sınır
hangi kaybolmalarda
tenhayla çizilmiştir?
herşeydir, savrulur, ama bir şey
direnir o hâlâ bende kalanda

kayboldum akarsudan sözlerde
aktıkça yıpranan şiirlerde
ve en yabanıl olanda...
şimdi kim dindirecek erguvanları bende?
çünkü Söz'üm ben, Söz'üm
hem bulandım
hem de arındım aynı zamanda

Hilmi Yavuz, "Söz ve Zaman"

17. Necatigil, modern Türkçe şiirin önemli biçim ve içerik dönemeçlerinden olan *Kareler*'deki "Hassas Terazi" şiirinde, belki de Heidegger'in sözünü ettiği *hiçliği* imleyen bir harfin (: *a*) imleyen olarak anlamsal sınırsızlığını gösterir:

Ben nerde a dediysem
orda a
ibresi sağa sola
kımıldayan terazi.

Az uzağınıza gittiysem
böyle daha iyi göresiz
bir hafif yankı denizler ötede
ses eder siz.

tin, şiirsel düşünce için önemiyse, tasanın sahici sözde, söyleyen'in imgeleminde, nasıl tasarlanabileceğidir.

Gündelik dil, gündelik insana, mahrumiyetin varlığına öncel olduğundan, modern çağdaki insani haller üstünde bir iktidara da sahip olabilir. Aslında, varlığa barınak olması gereken dil, onu çoğu zaman korumaz: Mahrumiyet devrinde varlığın yurdu soğuk ve fırtınalıdır. Ama sahici söz direngendir. Şiirsel düşünce ve onun sahibi Şair, dilin iktidarına direnmek için, Trakl'ın sözünü ettiği "Mavi Vahşi"ye dönüşür (*ein blaus Wild*) ve ancak alacakaranlıkta ortaya çıkar.

Çünkü daima bir mavi vahşi,
Ağaçların ardında alacakaranlıkta gözleri,
İzler bu karanlık patikaları,
Uyanır gecenin sesiyle ve ürperir,
Zarif çılgınlık;
Ya da koyu, coşkulu
Yaylılar çalar orada
Tövbekâr kadının serin ayaklarında
Şehrinde taşların.

"Passion", SW, 83

Mavi Vahşinin varlığı bile bir direniştir. Mavi Vahşi ile Trakl, Batı Metafiziğine karşı koyan,[18] "terbiye edilemeyen", umarsız bir yarı insanı, tuhaf bir "ölümlü"yü betimlemiştir. Bu "yaratık", öteki ölümlüleri avlayarak beslense de, insanoğluna *lanetli* bir akrabadır. Şair de, Mavi Vahşi gibi yeryüzünde yaşar, şiddete yabancı değildir, gerektiğinde yırtıcıdır, göçebedir. Kendini güvende ancak akşamları hissedip dışarı çıkabilir:

Hep kendim için mi bazı şeyleri
gizlediysem bilmeseniz
başka dünyalarda a vardı
görülür hesabı ben/de a dediysem.

18. Trakl'ın tanınmış şiirlerinden birinin adı da "Batının Şarkısı"dır (*Abendlandiches Lied*). Bu şiir, varlığın unutuluşunu vurgulayarak, şöyle son bulur.

Ey kekre saati unutuluşun,
Bıraktığımızda taştan görüntüyü karanlık sularda.
Ama âşıklar gümüş gözkapaklarını ışıldayarak yükselttiler.
Bir gövde. Fışkırır gül rengi yastıklardan hoş bir koku
ve yeniden dirilenlerin tatlı korosu.

SW, 75

Dördüncü dizenin başındaki "Bir gövde" özgün metinde "Ein Geschlect"dir ve kuşak (*generation*) anlamını da içerir ve mahrumiyet zamanının sahici söz söyleyen insanlarını ve onların zamanını, tarihini imler.

Akşam oldu mu duyulur yarasaların sesi.
Çayırda oynaşır karayağız iki at.
Hışırdar kızıl akçaağaç.
Gezgin ise görür o küçük meyhaneyi yol kenarında.
Şahanedir lezzeti taze şarabın ve cevizlerin.
Şahanedir: çakırkeyif dolaşmak karanlık çöken ormanda.
Ses verir kederli çanlar dalların arasından.
Yüzüne çiğ damlar insanların.

Trakl, "Akşamları Kalbim", AK, 13

Heidegger yaklaşımının belki de asıl gösterdiği, *varlık düşüncesinin*, doğası gereği ancak *metafizik bir sorunsalda* anlam kazanabilmesidir. Modern dünyada varlığın anlamını kavramak, metafizik bir sorunsalı reddetmekle değil, sorunsalın yönsemesini irdeleyerek bulunabilir. Diğer bir deyişle, modern dünyada herşeye rağmen yazılan şiiri bir "metafizik" olarak görmek yerine, bir "Batı Metafiziği" sorunsalına oturtmanın yollarını gösterir Heidegger. Belki de Heidegger, metafizik düşünce ile anlaşma yapmamız gerektiğine işaret ediyor – bir tür *Dasein* metafiziği. Çünkü "düşünce" dediğimiz zihinsel eylem, varlığı aşıp onun "bilgisini", "hakikatini" sorgulamaya eğilimli olduğundan, metafiziğe de yatkındır. Necatigil'in de dediği gibi, "ben" başlı başına bir metafiziktir:

Niçin aşkların bitiminde, ilk haftalarında tatillerin boş sınıflarda, niçin inandığımız şeyleri başkalarından da duyunca bir boşluk, bir yıkıntı, bir hiçlik, bir boşunalık sarar bizi? Niçin başkalarından bize, övgülerde, yergilerde, bizden başkalarına kendimizi örtüsüz dile getirişlerde büyük suçlar işlemişiz gibi al basar yüzümüzü? Niçin?..

Hatta bu gibi sorular dahi, bizde herşeye rağmen yine de değiştirilmemiş bir ben olduğunu, bütün sen'lere rağmen yine de ben kaldığımızı gösterir. Çünkü bu alelade sorular sen'siz sorulur. Ve güzel şey, diyebilmek: ben, benim!

Necatigil, "Ben", *Papirüs*, Mayıs 1961

Dasein zamansaldır (temporal), yani, "zaman" bağlamında varlık, hakikatine anlam vermez ama yorumlamaktan da vazgeçmez. Zamana bağlı olduğundan, bu yorumlamanın temeli hem "dün"de, hem "bugün"de, hem de "yarın"dadır. Hakikat, *Dasein*'a göre, onu bir ölçü alarak ortaya çıkar. Çünkü, anlamın kaynağı varlıktır. Temel varlık olarak *Dasein*, hakikati düşünüp anlam verdiğinden, hakikatin kaynağıdır. O halde *Dasein*, toplum tarafından önceden verili şemalara (*hallere*) göre sürekli kurgulayan insani bir tasarım durumudur. Yani, aşkın özne ile, ampirik özne arasında sürekli gidip gelen ve düşünüp, varlığı şemalara yerleştiren, zihniyet haritaları çizen bir insanlık hali. Sözü edilen insani harita çizme edimi, imgelemde, *zaman* ve *doğru kavramlar* üstünde son bulan bir sentez olduğu gibi, bir var-oluş *yöntemidir* de. Hakikatin göreceliği, onun *biricik* olmayıp, birçok "hakikatten" biri olarak *Dasein* için doğrulanması değil midir? Tasarım ve şema dü-

şüncesi, ki şiir düşüncesi de bunlardan biridir, imgelemde kurgulanan *nesnesiz* bir algılamadır. Öyleyse, *Dasein* için her hakiki kavram, aynı zamanda bir temsiliyet değil, bir şemadır. Şemalar, hem genel, hem de *zamana* bağlı hal-betimlemeleri olduklarından; tasarlayan düşünce, zamansaldır ve bir şemalaştırma çerçevesinde, *tarihidir*.

Bu yazının, "orada-sürekli-var-olan-temel-varlık", *Daisen*'ın ne olduğunu tekrar sorarak son bulması gerekir: Acaba *Dasein*, Şairin "Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca" adlı şiirindeki, dokunulduğu anda ve bir anda soluveren o hüzünlü "gül"ü müdür?

Çoklarından düşüyor da bunca
Görmüyorlar gelip geçenler
Eğilip alıyorum
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Ya büyük şehirlerin birinde
Geziniyor kalabalık duraklarda
Ya yurdun uzak bir yerinde
Kahve, otel köşesinde
Nereye gitse bu akşam vakti
Ellerini ceplerine sokuyor
Sigaralar, kâğıtlar
Arasından kayıyor usulca
Eğilip alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Ya da yalnız bir kızın
Sildiği dudak boyasında
Eşiğinde yine yorgun gecenin
Başını yastıklara koyunca.

Kimi de gün ortası yanıma sokuluyor
En çok güz ayları ve yağmur yağınca
Alçalır ya bir bulut, o hüzün bulutunda.
Uzanıp alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Ellerde, dudaklarda, ıssız yazılarda
Akşamlara gerili ağlara takılıyor
Yaralı hayvanlar gibi soluyor
Bunalıyor, kaçıp gitmek istiyor
Yollar, ya da anılar boyunca.

Alıp alıp geliyorum, uyumuyor bütün gece
Kımıldıyor karanlıkta, ne zaman dokunsam
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Necatigil, BE 2, 114

Soru ortak ve o denli umarsız: Gerçekten de Tanrı, bu mahrumiyet devrinde bizi, Luther'in dediği gibi, dünyaya kurtlarla beraber mi fırlattı?

KAYNAKÇA

Aşağıda verilen kaynaklardan yazı içinde kullanılanların sonuna kısaltmaları eklenmiştir.

Heidegger, M., *Being and Time*, çev. John Macquarrie ve Edward Robinson, Oxford, Basil Blackwell, 1962. **BT**

_____, "Building Dwelling Thinking", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y., Perennial, 1975, s. 1-15.

_____, "Hölderlin and the Essence of Poetry", *Existence and Being*, yay. haz. Werner Broch, Chicago: Henry Regnery Co., 1949, s. 270-91. **HEP**

_____, "Language", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y.,Perennial, 1975, s. 187-210. **L**

_____, "On the Essence of Truth", *Existence and Being*, yay. haz. Werner Broch, Chicago, Henry Regnery Co., 1949, s. 292-324. **OET**

_____, "...Poetically Man Dwells", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y., Perennial, 1975, s. 211-29.

_____, *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y., Perennial, 1975. **PLT**

_____, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y.: Perennial, 1975, s. 15-88.

_____, *The Question concerning Technology and the Other Essays*, çev. ve giriş yaz. William Lovitt, N. Y., Harper, 1977.

_____, "The Thinker as Poet", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y., Perennial, 1975, s. 1-14. **TAP**

_____, "What are Poets for?", *Poetry, Language, Thought*, çev. ve giriş yaz. Albert Hofstadter, N. Y., Perennial, 1975, s. 89-142. **WPF**

Fóti, V. M., *Heidegger and the Poets*, New Jersey, Humanities Press, 1992.

Krell, D. F., *Intimations of Mortality*, Pennsylvania, Penn State Press, 1991.

Necatigil, B., *Bile/Yazdı*, İstanbul, Ada, 1979.

_____, *Bütün Eserleri 1*, yay. haz. A. Tanyeri ve H. Yavuz, İstanbul, Cem, 1981.

_____, *Bütün Eserleri 2*, yay. haz. A. Tanyeri ve H. Yavuz, İstanbul, Cem, 1982. **BE 2**

_____. *Bütün Eserleri 3*, yay. haz. A. Tanyeri ve H. Yavuz, İstanbul, Cem, 1982.

_____, *Bütün Eserleri 4*, yay. haz. A. Tanyeri ve H. Yavuz, İstanbul, Cem, 1985.

_____, *Kareler Aklar*, Ankara, Bilgi, 1975.

Özel, İ., *Celladıma Gülümserken*, İstanbul, İmge, 1984. **CG**

Rilke, R. M., *Duino Ağıtları*, çev. Süha Ergand, İstanbul, B/F/S, 1987. **DA**

_____, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, İstanbul, M.E.B., 1989.

_____, *Seçme Şiirler*, çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Cem, 1976. **SŞ**

_____, *The Selected Poetry*, çev. Stephen Mitchell, N. Y., Picador, 1981. **SP**

Trakl, G., *Akşamları Kalbim*, çev. Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet, İstanbul, Broy, 1991. **AK**

GEÇMİŞTE KALDIĞI ÇAĞDA SANAT
BİR HEIDEGGER YORUMU

Esra Akcan

"Sanat nedir?" sorusunun yararcı açıdan bakıldığında son derece gereksiz olduğu aşikâr. Sorumuz şu akım bu akım, ya da sanat tarihindeki şu kategori bu kategori değil. Falanca yerde şu kadar sergi gezilmiştir, bunun şu yıla göre % bu kadar artış göstermesi şu demektir; falanca toplumun % şu kadarı mimarlıkla, % bu kadarı yazarlıkla uğraşmaktadır da değil. Sorumuz "Sanat nedir, hayatlarımızda nerede durur?" sorusu. Bu soruyu, yüzyıllar boyunca birçok filozofun yaptığı gibi, Heidegger de ciddiye almış; üstelik Hegel sonrası bir dönemde, Hegel'e göre sanatın geçmişte kaldığı bir çağda bu soruya cevap aradığından dolayı, sanatın ne olduğu değil, ne olması gerektiği sorusu ile yüzleştirmiştir kendini. Ve Heidegger bu sorunun cevabını verirken, sanatın dünyanın sabit temsiller içine hapsedilmesine karşı çıktığı, insanların yeryüzünde "şiir gibi hayat sürdüğü", her insanın biraz sanatçı, her eylemin biraz sanat çalışması olduğu, böylelikle sanatın müzelere hapsedilmediği, ancak popülerlik adına ticarileşmeden de küçük bir azınlığın dışına ulaşabildiği ve tüm bu yaygınlığına rağmen estetikçiliğin ve "*kitsch*"in dünyaya hükmetmediği bir hayata çağırmıştır bizi.

Belki de ben öyle görüyorum.

Çünkü Heidegger, özellikle 1930'ların ortasından sonra yazdığı yazılarda, sanata öyle bir anlam yüklemiştir ki, bu anlam, kendi düş-üncesinin, insanlığa yaptığı çağrının neredeyse tıpkısıdır. Ve bu çağrıya uyabilseydik eğer, sanat, hayatlarımızın o kadar içselleştirdiğimiz bir parçası olacaktı ki; aynen toprağın üstünde, gökyüzünün altında, inandıklarımız ve ölümlülüğümüz ile bu dünyada yer tuttuğumuzu bildiğimiz gibi, sanatın da bizimle beraber olduğunu bilecek ve artık kendimizi Varlığa yakın, yani evimizde hissedebilecektik.[1]

1. Burada alaycı okurlardan korkum ve akademisyen kimliğim beni referans vermeye zorluyor. Cümlede geçen toprak, gökyüzü, inandıklarımız (kutsal olanlar) ve ölümlüler, Heidegger için dünyanın dört elemanı olduğu gibi, geniş anlamda ev, mesken (*dwelling*) metaforunun da içine toplandığı dörtlemedir. Heidegger, M., (1952). "Building Dwelling Thinking", *Poetry Language Thought*, çev. A. Hofstadter, Harper & Row, New York, 1971.

Yoksul Zamanların Düş-ünürü

> Felsefe sıla özlemidir, insanın kendini her yerde evinde hissetme isteğidir.
>
> Novalis

Heidegger için insandaki yersiz yurtsuzluğun nedeni Varlıktan uzaklaşmış olmaktır.[2] Apar topar basıma hazırlanmış, ikinci kısımı hiçbir zaman yazılamamış olsa da, ilk büyük ve en etkin çalışmalarından biri olan *Varlık ve Zaman* (1927) kitabına, Varlık sorusunun sarih gibi görünen, ancak uzun zamandır unutulmuş bir soru olduğunu anlatarak başlamıştır, Heidegger.[3] Oysa o, Varlık sorusunu herşeyin özünde yatan ana soru olarak görmüş ve hayatı boyunca bilim, teknoloji, sanat gibi olgular hakkındaki düşüncelerini hep bu soru ışığında geliştirmiştir. Gerçekten de Heidegger'in Varlık sorusu, modern pozitivizmin alkışlandığı, ontolojik konuların az rağbet gördüğü zamanlar için biraz tuhaf bir soruydu.

Heidegger temsil edilebilir, ölçülebilir, kanıtlanabilir, yararlı ve kullanışlı olanın dünyayı hâkimiyetine aldığı bir çağda; birşeylerin eksikliğini hissedenlerin, "Varlık nedir?", "hakikat nedir?", "ben kimim?", "nasıl kendim olurum?" gibi sorulara aklını ve ruhunu kapamayanların düşünürü olmuştur. Büyülü bir yazışı, insanın kendini kaptırdığı bir düşünme şekli vardır. Önüne tüm sefaletiyle dünya halini serdiği gözlerde bir ışıltı yaratacak patikaları da gösterebilir. Kimileri ise, takdir etseler de onu hiçbir zaman ruhlarının bir parçası yapmazlar. Heidegger'in sözlerindeki şiirsellik, bazıları için onun en üstün yanıyken, bazıları için uzak durulacak bir tekinsizliktir.

Marburg Üniversitesi'ndeki hocalığı sırasında (1923-28) Heidegger'in dersleri, akademi endüstrisinden, üniversitelerin para kazanmak amacındaki profesyoneller yetiştiren okullara dönüşmesinden rahatsız olan öğrenciler için –ki bu dönemdeki öğrencileri arasına H. Arendt, H.G. Gadamer, J. Klein de dahildir– arı düşüncenin tekrardan canlandığı zamanlar olmuştur. Heidegger hakkında öğrenciler arasındaki "söylenti kısaca şöyle diyordu:

2. "Böyle anlaşıldığında evsizlik, varlıklar (var-olanlar, *beings*) tarafından Varlığın (*Being*) terk edilmiş olmasıdır. Evsizlik Varlığın unutulmuşluğunun belirtisidir. Çünkü burada Varlığın hakikati düşünülmez. Varlığın unutulmuşluğu kendini, insanın sadece var-olanları inceleyip, onlarla başa çıkabilme gerçeğinde kendini gösterir". Heidegger, M., (1949). "Letter on Humanism", çev. F. A. Capuzzi, *Basic Writings*, yay. haz. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı), s.242.

3. Heidegger, M., (1927). "Being and Time", Çev. J. Stambaugh, *Basic Writings*, yay. haz. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı).

... Bir hoca var. İnsan ondan düşünmeyi öğrenebilir belki".[4] Marburg yıllarını işte böyle bir saygıyla anlatan Hannah Arendt, Heidegger'in modern çağın çıkmazlarına dikkat çeken düşüncesinin aydınlar arasında ilgiyle karşılanırken, bazı üniversite çevrelerinde gördüğü yoğun muhalefete dikkat çekmişti.[5]

Heidegger tüm eleştirdiklerinin –düşüncenin felsefe denen bir geleneğin içine hapsedilmesi, mantık, fizik, etik, sanat olarak ayrışmış alanların bütünlüğü parçalaması, olan-şeylere özne/nesne kavramları çerçevesinden bakan modern teknobilimin yarattığı indirgemeciliğin– kökeninde hep aynı tarihsel gelişimi görüyor; Batı metafiziğinin Platon'un döneminden itibaren girmiş olduğu yolu bu çıkmazların habercisi olarak değerlendiriyordu. Özellikle düşünce hayatının son dönemlerinde Heidegger, bu durumdan çıkışı ise, Pre-Sokratik düşüncede varolan, ancak sonraları gizlenen bir dünyayı görme, hayatı sürme şeklindeki hakikat kavramını yeni bir biçimde ortaya çıkaracak düş-üncede görmüştü. Örneğin, en geç metinlerinden biri olan *Felsefenin Sonu ve Düş-üncenin Görevi* (1964) adlı yazısında, felsefenin –ki Heidegger'in felsefe dediği Batı metafiziği idi– özelleşmiş bilim dallarına ayrışması ile görevinin tamamlanmış ve sonunun gelmiş olduğunu ilan eden Heidegger; felsefenin sonunu dünyanın teknobilimsel bir şekilde düzenlenişinin zaferi, Batı Avrupa düşüncesine dayanan bir dünya uygarlığının başlangıcı olarak tanımlamış, böyle bir durumda düş-ünceyi bekleyen görevi kendi çağrısı ışığında açıklamıştır.[6] Ancak onun Batı metafiziğine yönelttiği eleştirilerin "Doğu"yu yüceltmek maksadıyla yapılmadığının da altı çizilmelidir. Heidegger ve Asya düşüncesinin uyumuna dikkat çeken yorumlar sonradan yapılmıştır gerçi,[7] ancak Heidegger'in kendisi metinlerinde bu konuya yoğun olarak eğilmemiş, incelediği Batı metafiziği olduğundan eleştirdiği de o olmuştur. Varlık konusundaki çağrısı adına felsefe geleneğine, modern dünyaya, bilim ve teknolojiye en etkin eleştirileri

4. Arendt, H., (1969). "For Martin Heidegger's Eightieth Birthday", *Martin Heidegger and National Socialism*, G. Neske, E. Kettering, Paragon House, New York, 1990, s. 209.

5. Arendt, H., *Willing*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, London, 1978, s. 186.

6. Heidegger, M., (1964). "The End of Philosophy and The Task of Thinking", Çev. J. Stambaugh, *Basic Writings*, ed. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı). Bu metinde, Heidegger'in felsefenin sonunu Batı Avrupa düşüncesine dayanan bir dünya uygarlığının başlangıcı olarak tanımlaması: s. 435.

7. Örneğin, H. Arendt'in (*Willing*, s. 173) Heidegger hakkında bazı şeyleri fark eden, "mükemmel kitap" olarak tanımladığı Mehta'nın kitabı hakkında yazdığı tanıtım yazısında, yine Heidegger hakkındaki çalışma ve çevirilerde onun düşüncesinin önemli bir kılavuzu olarak gördüğümüz Glenn Gray'in, Asya'da Heidegger düşüncesinin Amerika ve İngiltere'den daha iyi anlaşılıp takdir edildiğine dikkat çekmesi ilginçtir. Mehta, J. L., *The Philosophy of Martin Heidegger*, Harper & Row Pub., New York, 1971, s. 81-122.

yöneltmesi, onun Nietszche gibi, modernsonrası düşüncenin ilham kaynağı olmasını da beraberinde getirecektir.

İstençsizlik İstenci ve Dönüş

Heidegger'in fikirlerini yıllar içindeki gelişimiyle anlamak için, kendinin de *Hümanizma'ya Mektup* (1949) adlı yazısında açıkladığı,[8] düşüncesindeki Dönüş'ten (*Kehre*) bahsetmek gerekir. 1930'ların ortalarında oluşan bu Dönüş, J. L. Mehta ve H. Arendt'in[9] fark ettiklerine göre, öznellikten (*subjectivity*) ayrıştırılma, Varlığın insandan geçerek değil, insanın Varlık'tan geçerek tanınması gibi farklılıklarının yanında, Heidegger'in düşüncesinde önemli bir tını değişimini de beraberinde getirmiştir. Arendt'e göre, düşünürün Nietzsche ile olan fikir beraberliğinin yumuşak bir biçimde de olsa kırıldığı bu dönüşün, neredeyse tam da *Nietzsche* kitabının birinci cildi ile ikincisinin yazımı arasında gerçekleştiği söylenebilir. Dört ciltlik detaylı Nietzsche incelemesinin birinci cildinde, Heidegger istenç terimini Nitzsche gibi, bir yaşam dürtüsünün ifadesi olarak kullanırken; ikinci ciltten sonra güç istencinin (will-to-power) yönetmek ve hükmetmek amaçlı oluşuna dikkat çekecekti. Modern teknolojinin arkasındaki istenç istencinin (will-to-will) ise tüm dünyayı tekeline almaya çalışan bir uygarlık ile olduğu ilgisi konusunda uyarı yapan Heidegger'e göre bu istenç yıkıcıdır. Heidegger'in Dönüş'ten sonraki düşüncesinin, bu yönetme ve hükmetme amaçlı yıkıcı istencin karşısına koyduğu alternatif ise istençsizlik istenci (will-not-to-will, Arendt) ve sükûnet olacaktır (*Gelassenheit*). Heidegger öznelerin yıkıcı bir hırsla nesnelere hükmettiği, onları yakaladığı, egemenliği altına aldığı değil; şeylerin oluşuna, akışına bırakıldığı, özgürleştirildiği bir düş-ünceye çağırmıştır bizi. Arendt'e göre güç istencine cephe alan bu Dönüş, biraz da Heidegger'in Nazi hareketiyle bir süre önceki kısa beraberliğinden duyduğu suçluluk ve bu yolla edindiği anlayış ile de ilgilidir. [10]

8. Heidegger, M., (1949). "Letter on Humanism" s. 231 .

9. Mehta, J. L., *The Philosophy of Martin Heidegger*,..., s. 81-122; Arendt, H., *Willing* ... s. 172-194.

10. a.g.y. s. 173.

Yeri gelmişken Heidegger'in bu kısa süreli politik bağı hakkında bir dipnot yapmak yararlı olur. Heidegger, Freiburg Üniversitesi rektörlüğü ile, Nasyonal Sosyalist partisine on ay (Mayıs 1933 - Ocak 1934) süreyle üye oluşundaki büyük hatayı ağır ödemiştir. Sadece, parti ve rektörlükten istifasından sonra yayın ve konferans özgürlüğünün parti mensuplarınca çeşitli kısıtlamalara uğratılması, savaştan sonra resmi emekliliğinden bir yıl öncesine kadar (1951) çok etkin olduğu üniversite hocalığının yasaklanması* ve Yahudiler'e karşı düşmanca tavır ve eylemlerde bulunduğuna dair –*Der Spiegel* gazetesi ile bu konuda

Heidegger'in sanat konusundaki düşüncelerini açtığı yazılar ise bu Dönüşün meydana geldiği döneme ve sonrasına rastlar. Örneğin, özellikle mimarları etkilemiş bir geç dönem metninde[11], var-olmakla neredeyse aynı anlama gelen ev-kurmak, özgürlüğüne bırakış, özgürlüğü içinde huzuru kuruş, koruyuş, doğasına -oluşuna, akışına– bırakış ile, yani bir dinginlik, bir sükûnet, bir hürriyet içinde oluşan yaratım ile eşleşir. Heidegger'in çağrısındaki anlamıyla ev-kurmak, mesken-tutmak, hayat-sürmek, yeryüzünde yer-tutmak, topraktan, gökten, ölümlülerden ve inanılanlardan oluşan dörtlünün, özgürlüğü içinde kendini sunmasına itina göstermektir. Ölümlüler, yeryüzünü (toprağı) yeryüzü gibi koruduklarında, gökyüzünü gökyüzü gibi kabul ettiklerinde, inanılanlara inanılanlar gibi hazır olduklarında, ölümü ise ölüm gibi karşılayabildiklerinde ev-kurar, hayat-sürerler. Tüm sanatların özünde yatan şiir ise, hakikatin kendini eserde ortaya çıkarmasına müsaade etmek, bunu oluşuna bırakmakla ilgilidir.[12] Muhtemelen bazıları için garip görünümlü olan bu sözlerin açıklığa kavuşması ve Heidegger'in de belirttiği gibi[13] oluşuna bırakmanın, müsaade etmenin bu düş-üncede pasiflikle, dünya haline boyun eğişle ya da sessiz kalışla hiç de ilgisi olmadığının anlaşılması, yazının bundan sonraki bölümlerinde mümkün olacaktır, umarım.

Heidegger nasıl güç istencinin karşısına istençsizlik-istencini, yakalamanın ve kapmanın karşısına özgür ve oluşuna bırakmayı, hırsın karşısına

yaptığı röportajda hepsini yalanladığı– dedikoduların çıkması değil**, bu büyük hata yıllarca onun düşüncesine karşı bir koz olarak da kullanılacaktır. Bugün, onun parti üyeliğine yazılmasının büyük bir hata mı, yoksa düşüncesinin derinliklerinden kaynaklanan bir davranış mı olduğu; hatta Naziler'le ilişkisinin bu on aylık sürecin dışında da olup olmadığı halen tatsız bir tartışma konusu. Ben şahsen insanların onun düşüncesi ile tanışmadan önce, hayatının bu on aylık süreci ile tanışıp, düşüncesine bir önyargıyla yaklaşmalarının talihsizlik olduğunu düşünüyorum.

* Krell, D. F., "General Introduction: The Question of Being", *Basic Writings*, yay. haz. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı), s. 26-29.

** "The Spiegel Interview" (1966'da röportaj yapıldı, 1976'da gazetede basıldı), *Martin Heidegger and National Socialism*, G. Neske, E. Kettering, Paragon House, New York, 1990, s. 41 - 66.

11. Heidegger, M., (1952). "Building Dwelling Thinking" ... s. 149-151. Umarım Heidegger uzmanları "earth" sözcüğünü cümle içinde Türkçe'ye uygun olması için bazen toprak, bazen yeryüzü olarak kullandığımdan ötürü beni fazla suçlamazlar. Aslında bu genel bir not olarak kabul edilebilir. Diğer bir deyişle, Heidegger'in düşüncelerinin, bir felsefeci değil, mimar olarak benim için anlamını Türkçe anlattığım bu yazıda Heidegger'in kullandığı kavramlar için çok keskin çeviriler önermediğimin bilinmesini isterim.

12. Heidegger, M., (1936). "The Origin of the Work of Art", çev. A. Hofstadter, *Selected Readings in Aesthetics, Philosophies of Art and Beauty*, yay. haz. A. Hofstadter, R. Kuhns, The University of Chicago Press, Chicago, 1976 (2. basım), s. 695.

13. *A.g.y.*, s. 705.

sükûneti koymuşsa, teknobilimsel hükmetmenin karşısına sanatı ve şiiri koymuştur. Mehta ve Arendt'in Heidegger'deki Dönüş hakkında fark ettikleri tını değişimi doğru olsun olmasın, Heidegger 1935'lerden sonra yazdığı yazılarda üstü kapalı bir biçimde de olsa, sanatı modern dünyadaki teknobilimsel egemenliğinin karşısındaki direnişçilerden biri olarak sunmuş, daha doğru bir deyişle böyle olmaya çağırmıştır.

Çerçeveleme

Nedir bu modern teknobilimsel egemenlik? Başta, Heidegger'in "bilime ve teknolojiye hayır" gibi ucuz sloganlara indirgenemeyecek derinlikte bir bakış ve çağrı geliştirdiğinin bilinmesini isterim. Zaten kendisi de teknoloji karşıtı olmadığını açıkça söylemiş[14], *poiesis* yani geniş anlamı ile şiirin de ait olduğu *techne* sözcüğü ile ilgili olmasından ötürü, teknolojinin aslında içinde büyük bir ışıltı taşıdığını anlatmıştı.[15] Heidegger'in tehlikeli bulduğu bilim ya da teknoloji değil, onların "çerçeveleme" (*Ge-stell*) metaforu ile açıklanabilecek halleri ve bunun sonucunda modern insanın dünyayı görüşüne, hayat sürüşüne damgaladıkları indirgemeciliktir.

Heidegger'in Grek ve Ortaçağ biliminden farkını koyarak tanımladığı modern bilim, (pozitivist, ampirik) araştırma demektir.[16] Bugünün araştırmaya dönüşmüş biliminin üstüne oturduğu, bünyesinde yapılan herşeyin uyması gereken sabit bir zemin planı vardır. Araştırmanın özünü oluşturan bu sabit plan aynı zamanda modern bilimin katılığını da oluşturur. Çünkü adeta herşeyi kendi üstüne çekip donduran bir yapıştırıcı gibi çalışan zemin planı, değişmez hakikatleri bulma, gerçeği sabit bir biçimde temsil etme ve yaptığı bu temsilin doğruluğunu kabul ettirme peşinde koşar. Bu plan, araştırma yönteminin usulü ile koruma altına alınmıştır. İster deney olsun, ister farklı bir gözlem, bu yöntemde bir bilinmeyen bir bilinenin aracılığıyla açıklanır, böylece bilinen bilinmeyenin aracılığıyla tekrar doğrulanır. Üstelik bu araştırmalar, tanrının ölümünden sonra insanlığın kendini güvende hissetmek için dayanacağı "objektiflik" itibarını da kapmışlardır. Araştır-

14. Heidegger, M., "The Television Interview - Martin Heidegger in Conversation", *Martin Heidegger and National Socialism,* G. Neske, E. Kettering, Paragon House, New York, 1990, s. 84.

15. Heidegger, M., (1953). "The Question Concerning Technology", Çev. W. Lovitt (Krell tarafından bir parça değiştiriliyor), *Basic Writings,* yay. haz. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı).

16. Heidegger, M., (1938). "The Age of World Picture", Çev. W. Lovitt, *The Question Concerning Technology and Other Essays* , Harper Torchbooks, 1977, s. 120-26.

maya dönüşmüş bilimin işleme usulünde, zemin planı ve yöntemi koruma altına alan bir de kurumsallaşma vardır. Bu kurumsallaşma, işgüzarlığa ve sürekli faal olmaya dayanır. Araştırmacılar daha önce yapılmış bir araştırmanın sonucunu kendi başlama noktaları olarak alıp yeni araştırmalar yapmak üzere koşuştururlarken, zemin planı ve yöntemi pek de sorgulamazlar. Akademik gazeteciye dönüşmüş araştırmacının evinde kendine ait bir kütüphanesi yoktur, çünkü yeni bilgi toplamak, ne yazılacağına beraber karar vereceği yayıncılarla ilişki kurmak için, önemli şeylerin vakit darlığından konuşulmadığı sempozyumdan sempozyuma koşmaktadır. Oysa bu araştırmaları yayına dönüştürürken, önce hipotezi, sonra yöntemi, en sonunda da sonucu açıklayan yazıları aslında hep sistem yazar.

Özünde araçsallık yatan modern teknolojinin işleyiş sisteminde işe, doğada gizli duran enerji meydana çıkarılır, dönüştürülür, bir yerlerde depolanır ve daha sonra da dağıtılır. Diğer bir deyişle, herşey vakti geldiğinde kullanılmak üzere ısmarlanır. İşte bu, doğayı ve şeyleri olduğu kadar bu işleyişin sürdürülmesini sağladıkları için bizzat insanları da, Heidegger'in ünlü terimiyle hazırda-yedeğe (*Bestand*) dönüştürür.[17] Hem doğa hem insanlar, belirli bir amaç için ayrılan bölgede beklerler.

Şeyleri ve insanları hazırda-yedeğe dönüştürmek, "çerçevelemenin" bir şeklidir. Ayrıca "çerçeveleme" olan-şeylerin (sadece somut şeyler değil, geçmişte ve günde olan olaylar, insanların yaptıkları davranışlar vb.) yerli yerine oturtulması, sabit bir biçimde temsil edilmesi ile ilgilidir. Heidegger, modern bilimin temsil ederken olan-şeyleri yukarıdaki gibi zemin planı, yöntemi ve işgüzarlığı ile çerçevelemesine, dünyayı bir tablo haline sokmasına karşı çıkmıştır. "Dünyanın tablolaştığı" çağda insanlar özne, olan-şeyler nesne olur. Özne merkezde, nesneler çevrededir. Yani insan kendini tüm dünyanın merkezi zanneder. Özne nesneye bakar. Onu kendi önüne koyar, kendine göre tanımlar. Açıklar, ölçer, denetler, vakti geldiğinde kullanılır kılar. Yaptığı bu temsilin olan-şeylerin hakikati, Varlığın ölçüsü olduğunu iddia eder. Hakikati ise doğruluk ve kesinlik ile karıştırır. İşte bu karıştırma bütün diğer olanakların önünü tıkar. Hakikatin olanaklı olanların açığa çıkması ile ilgisi unutulur. Varlığın açılabilmesi, oluşun meydana çıkabilmesi zorlaşır. Şeylerin özgürlükleri içinde oluşuna-bırakılmaları imkânsızlaşır. Zaten dünyanın tablolaştığı çağdaki tehlike de buradadır.

Aslında, olan-şeyleri çerçeveleyen bu temsil, sadece modern bilim ve teknolojiyle ilgili değil, çağımız insanının dünyayı görüş, hayatı sürüş şekline dönüşen, çok daha öze ilişkin bir indirgeme haline gelmiştir. Bu temsil, özgür ve oluşuna bırakmakla değil; yakalamakla, kapmakla, yönetmek

17. Heidegger, M., (1953). "The Question Concerning ... s. 322-3.

ve hükmetmekle, kullanışlı ve güvenilir hale getirmek için ölçülebilir ve denetlenebilir kılmakla ilgilidir.

İşte bu yüzden, Heidegger sanatı çağırırken asla temsil sözcüğünü kullanmaz.

Araç ve Sanat Çalışması

Ancak tehlikenin olduğu yerde, büyür
Kurtarıcı güç de...
... şiir gibi hayat-sürer insan yeryüzünde
Hölderlin (Patmos)

Heidegger, "çerçeveleme" dünyasında, sanattaki kurtarıcı gücün ipucunu Hölderlin'in bu dizelerini yineleyerek vermişti. Farklı olanakların açığa çıkmasını engelleyen, hakikati doğruluk ve kesinliğe indirgeyen ve çağ insanının dünyayı görüş, hayatı sürüş şeklinin iliğine kadar işlemiş bu "çerçeveleme" olgusunun aşılmasında sanat bir rol oynayabilir mi? Kanımca bu, Heidegger düş-üncesine sanat adına sordurulabilecek önemli sorulardan biri.

"Teknolojinin" kökündeki *techne* sözcüğü, onun içindeki ışıltının habercisidir. Bu çağın sorunu, *techne* sözcüğünün *poiesis* ile, yani açığa çıkarmak, doğurmak, ifşa etmekle, hakikatin (oluşuna bırakılarak) ortaya çıkmasıyla olan ilgisinin unutulmuş, salt araç üretme anlamına indirgenmiş olmasıdır. Heidegger'e göre teknoloji kavramının içindeki ışıltıyı sanatın ortaya çıkarma şansı vardır.[18] Ama ne şekilde? "Dünyanın tablolaştığı" çağdaki dünyayı görüş şeklini devam ettirmekle sanatın pek bir patika açamayacağı aşikârdır. Teknoloji kavramının özündeki *techne* ve *poiesis* sözcüğünü anlamak, hakikat kavramının uzun zamandır unutulmuş bir anlamını tekrar düşünmek, sanat hakkında yeni bir anlayışın kapılarını aralayabilir.

Heidegger "sanat çalışması nedir?" (ne olmalıdır) sorusuna cevap verirken, çalışma ile araç arasındaki farka parmak basmıştı.[19] Gerçi, teknolojinin ürettiği araç ve sanat çalışması insan tarafından yapılma özelliğini paylaşırlar. Ancak araç (alet) kullanışlı ve güvenilir olmak için ısmarlanan bir hazırda-yedektir, bir amaç için kullanırken bize sonucu garanti ettiği sürece vardır, güvenilirliği söndüğünde araçlığı da kaybolur. Araç (alet) kullanıldığı sürece tüketilir, sonuna kadar tüketildiği zaman ise işi biter. Bir maddeyi araç gibi kullanmak, olan-şeyleri araç zannetmek, onları harcamak ve tüketmektir. Oysa bence Heidegger'in çağırdığı şekliyle sanat çalış-

18. *A.g.y.*, s. 340-41.
19. Heidegger, M., (1936). "The Origin of the Work of Art" ... s. 653-68.

ması araç (alet) olmadığı gibi, olan-şeyleri de araç gibi kullanmaz. Heykeltraşlar için çamur, heykelin yapımında kullanılan araç değil, heykelin kendisidir. Şairler için sözcükler iletişim araçları değil, şiirin kendisidir. Böylece sanat çalışması dünyaya araç/amaç sözcüklerinin arkasından bakmakla kapanan perdeyi aralamaya çağırır bizi.

Sanat çalışması bize her gün önünden geçip, her gün yaşayıp da fark etmediğimiz, varlığını düşünmediğimiz şeyleri fark ettirir. Heidegger'in örneği ile, Van Gogh'un pabuçlar resminde onu taşıyan köylü kadının dünyasını buluverdiğimiz gibi[20], sanat çalışması, düşünüp de üstünde durmadığımız düşlere, görüp de fark etmediğimiz ayrıntılara, kullanıp da hakkında hiç düşünmediğimiz aletlerin içindeki hakikate parmak basar. Onları öyle bir şekilde geri sunar ki, bir görüntü, bir cümle, bir seste bize tüm dünyayı hatırlatır –dünya tümüyle onun içinde olmasa da–, kulağımıza Rilke'den ödünç bir sözle "hayatını değiştirmelisin" diye fısıldar. Hatta bir anlık bile olsa Varlıkla karşılaştırabilir bizi. Böylece sanat çalışması yeryüzü ve dünyaya, olan-şeylere ve bizzat düş-üncelere araçsallığı aşan bir biçimde bağlı olmaya, onları dinlemeye çağırır insanlığı.

Wright, teknoloji çağında Heidegger'in sanatı bir kurtarıcı güç olarak gördüğünü; sanatın, insanları teknolojinin getirdiği tehlikeye, yersiz yurtsuzluğa karşı uyararak ve farklı bir hayat-sürme yerini açığa çıkararak bu kurtarıcılığını yerine getireceğini savunmuştur.[21] Bu doğrudur, ama Heidegger'in çağırısının tümünü kapsamaz. Sanat kurtarıcı güç olabilir, ama ne şekilde? Sanat bugünkü gibi müzelerde, temsil salonlarında dünyanın teknobilimsel hapsoluşunun getirdiği yersiz yurtsuzluğa birkaç kişinin dikkatini çekerek mi kurtarıcı güç olacak? Zaten bir an için buna gönüllü olduğunu varsaysak bile, "dünyanın tablolaşmasının" herkesin dünyayı görüş, hayatı sürüş şekline yansıdığı bir çağda bunu ne kadar yapabilir? Sanatın insanlara, hayatlarının boş(ta kalmış) zamanlarında, Varlığı ve hakikati hatırlatmasıyla modern dünyanın "çerçeveleme" olgusu aşılır mı? Yaşamdan ayrıştırılmış ve salt sergilenebilir hale gelmiş, etik ve bilgi alanlarından koparılarak estetiğin içine sıkıştırılmış sanata; etiğin bekçiliği, Varlığın hatırlatıcılığı, kurtarıcı güç olma şövalyeliği verilebilir mi? Olmayacağını bile bile sanata dünyayı kurtaracak bir mesih olma anlamı verip işin içinden çıkan vasat ve duygusal sanat teorilerinden bir diğeri mi Heidegger'inki? Heidegger'in sanat düş-üncesinin, sanatı Varlığın unutulmuşluğunu, teknobi-

20. *A.g.y.*, s. 663-6.

21. Wright, K., "The Place of the Work of Art in the Age of Technology", *Martin Heidegger - Critical Assessments*, yay. haz. C. Macann, Cilt IV., Routledge, Londra, New York, 1992.

limsel egemenliğin yıkıcı tehlikesini hatırlatmaya çağırmakla son bulduğunu sanmayın, bunu kapsasa ve belki ilk köprücüklerden biri olarak bunu kursa da. Tersine, daha sadece yeni başladık.

Hegel'e Cevap

> Ancak şunu kesinlikle söyleyebiliriz ki, Sanat artık geçmiş çağların ve milletlerin onda aradığı ve yalnız onda bulduğu, ruhsal ihtiyaçların giderilişini sağlamaya kabil değildir... Grek sanatının güzel günleri, geç ortaçağın altın çağları bitmiştir... Sanat en yüksek olanakları dahilinde, bizim için artık geride kalmıştır.
> Hegel[22]

Hegel'in sanatın sonunu, yani tarih içindeki görevini tamamlayışını, var olmasındaki anlamını kaybedişini ilan eden bu sözlerini Heidegger de yinelemiş ve Hegel'e verdiği cevabın ipuçlarını *Sanat Çalışmasının Kökeni* (1936) adlı makalesinin Epilogunda sadece birkaç cümle ile sunmuştur. [23]

Hegel haklı mıydı sorusu aslında bugün bile güncelliğini koruyabilen bir soru. Hegel'in –en yüksek olanakları dahilinde– sanatın sonunu ilan edişinden sonra birçok sanat eserinin ve akımının ortaya çıkması onun haksızlığını göstermez. Çünkü Hegel sanat dediği zaman boş vakit geçirmek için kullanılan, zevk ve eğlencenin hizmetindeki, hayatın dış yüzeyinde kalan durumlar için haz verici ve dekore edici olguları kastetmediğini açıkça belirtmişti.[24] Sanatın bizzat bugünkü halinin onun sonu ile eşleşecek bir durum olduğunu dile getirenler de yok değildir. Örneğin "sanat her yerdedir, o yüzden sanat ölmüştür" diyen Baudrillard için, gerçek olanla temsil olanın sonunda tamamen birbirine karıştırılması, tüm dünyanın estetize edilmesi bizzat sanatın öldüğünün kanıtıdır.[25] Vattimo da medyanın imaj yaratma endüstrisini genişletmesiyle oluşan estetizasyonu sanatın sonunun işaret ettiği iki olgudan biri olarak sunmuştur.[26] Bu iki yargıda da soru, sa-

22. Hegel, G. W. F., (1823-29). *Aesthetics - Lectures on Fine Art*, Çev. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford, 1975, s. 10 - 11.

23. "Hegel'in yargısının doğruluğu (hakikati) hakkında henüz karar verilmemiştir; çünkü bu hükmün arkasında, düşüncenin zaten olmuş olan varlıkların hakikatine tekabül ettiği, Batı'nın Greklerden bu yana girdiği düşünce vardır". Heidegger, M., "The Origin of the Work of Art" .. s. 702.

24. Hegel, G. W. F., (1823-29). *Aesthetics - Lectures on Fine Art* ... s. 7.

25. Baudrillard, J., *Simulations*, çev. P. Foss, P. Patton, P. Beitchman, Semiotext(e), New York, 1983.

26. Vattimo, G., (1985). "The Death or Decline of Art", *The End of Modernity - Nihi-*

nat bugün kültür endüstrisi ile karışmış mıdır sorusudur. Bir kurum olarak sanatın varlığı sözkonusu olduğunda ise Bürger, sanat eserleri olduğu için mi sanat kurumsallaşmıştır, yoksa böyle bir kurum var diye mi bugün sanat eserleri var-sayılır sorusunu sorarken, sanatın yapay bir şekilde yaşatılmaya çalışıldığına dikkat çekmiştir.[27] Sanat ve kucak açtığı felsefesi sözkonusu olduğunda ise (ki Hegel'in de önerdiği buydu) Danto, sanatın felsefesini geliştirme yolundaki hevesinin bizzat onun sonunun habercisi olabileceğine değinmiştir. Giderek somut bir varlık, bir çalışma olarak sanat kendi teorisi içinde buharlaşmaktadır.[28]

Çağımızın sanatı hakkında yapılan bu yargıların geçerliliği, halen açık başka bir tartışmanın konusu. Nitekim Heidegger de, sanatın kendi zamanında yaşanan şekli sözkonusu olduğunda, Hegel'in yargısında haklı olup olmadığının yanıtını hiç vermemiştir. Ancak bence o, sanatın sonundan şüphelenilmeyeceği, bu tür yargıların gereksiz kalacağı bir sanatı-yaşayış şeklinin ortaya çıkarılması ile ilgilenmiştir daha çok. Hegel'in yargısının arkasında aslında şu soru yatar: Sanat halen hakikate ulaşmada hayatlarımızın anlamlı bir yerinde durur mu? Kanımca, Heidegger için sanatın sonu yargısına, içinde bulunulan Batı metafiziğinin hakikat kavramına yüklediği anlam ve sanatın estetik alanın içine sıkıştırılması neden olmuştur. Yazının bundan sonraki bölümleri, bu iki noktayı Heidegger'in sanat düşüncesinden geçerek açmaya çalışacaktır.

Hegel için sanatın geçmişte kalmasının nedeni, hakikate ulaşmada sondan bir evvelki adım olmasındandır. Ona göre sanat, din ve felsefe ruhun ya da aklın en yükseğe –Mutlak'a– ulaşmada etkin olan üç biçimidir. Sanat, hakikatin –Hegel'in terimiyle İdea'nın– duyuların dünyasına vuran görüntüsü, insanın ruhsal hayatındaki ilgilerin bilince getirilip ifade edilişidir. Dolayısıyla sanat olgusuna, günlük hayatın gerçeklerinden daha üst düzeyde bir gerçeklik atfedilmelidir. Ancak Hegel için sanat, ruhsal hayatın ilgilerinin bilince getirilmesini sağlayan en yüksek biçim değildir. Sanat ile hakikatin sadece belli bir alanı ve parçası görünür hale getirilebilir, tekrar üretilebilir. Oysa hakikatin bir de duyulara hitap eden malzemenin içine kesinlikle yerleştirilemeyecek safhası vardır. Ve Hegel'in hep ileri giden tarih anlayışına göre, insanlık İdea'ya (hakikate) ulaşma yolunda artık bu safhaya, sanatın görevini tamamlayıp yerini felsefeye bıraktığı bir döneme gel-

lism and Hermeneutics in Postmodern Culture, Çev. J. R. Snyder, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1988, s. 56.

27. Bürger, P., "Aporias for Modern Aesthetics", Çev. B. Morgan, *NLR*, # 184, 1990, s. 47-56.

28. Danto, A., "The End of Art", *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.

miştir.[29]

Sadece Hegel için değil, sanat felsefeleri ve estetik tarihi açısından da sanat ve hakikat arasındaki ilişki, daima en önemli sorulardan biri olagelmiştir. Platon'un sanatı hakikate uzak olması nedeniyle aşağı bir seviyede görmesi, hatta ideal Devlet'inde yasaklaması, onu izleyen filozofların da sanat ve hakikat arasındaki bağı hep sorgulamalarını beraberinde getirecektir. Platon için gördüğümüz dünyada bulunan herşey kutsal dünyadaki asıllarının taklididir, sanat ise bu taklitlerin haklarındaki bilgiyi değil, salt görünür olanı yansıtan ikinci el taklitlerdir. Bu şekilde taklidin taklidi olması sanatı duyularüstü dünyanın hakikatinden uzaklaştırır.[30] Sanatın birşeyin taklidi ya da temsili olma özelliği, onun temsil ettiği şeyden daha az önemliymiş gibi görülmesine neden olmuştur. Bu aslında felsefe geleneğinde rasyonel kavramın hep estetik (duyularla ilgili olan) temsillerden üstün kabul edilmesi ile de desteklenir. Felsefe tekil olanı soyutlayarak, onun içindeki özü kavrayarak evrensel olana ulaşmaya çalışır. Oysa sanat, doğası gereği, duyularla ilgili olan dünyanın, tekil nesneler dünyasının bir elemanıdır.[31] Belki bu yüzden, duygu, hayal ve haz, estetik deneyimin parçaları olarak belirlenip sanata atfedilirken; bilgi ve hakikat sanatın pek yaklaşamayacağı, ondan uzak olan bir alana aitmiş gibi değerlendirilmiştir. Heidegger'in öğrencisi Gadamer ise, Kant'ın estetik yargı ile bilgi alanlarını birbirinden koparışının, modern dünyada da sanatın bilgi ve hakikatten uzak bir alan olarak değerlendirilmesine neden olduğunu anlatmıştır. Oysa kültürel birikim sadece akılda olmaz, beğenide de yer alır: Bir topluluk sadece kavramsal bilgi değil, beğeni de üretir. Beğeni ise etik ve kavramsal değerlerden ayrık düşünülemez. Sanattaki bilincin hep aşağı değerde bir bilinç olarak, sanatın ise hakikate uzak duran bir alan olarak görülmesini eleştiren Gadamer, sanatsal deneyimin bilimsel ya da kavramsal olmasa da ondan aşağı sayılamayacak bir bilgi türünü, hakikati taşıyabileceğini savunmuştur.[32]

Yüzyıllar boyunca sanatın hakikat ile arasındaki bu şiddetli uyuşmazlığa Heidegger de sanat konusundaki düşüncelerini yeni yeni dile getirdiği Nietzsche dersleri sırasında dikkat çekmiş ve sanat felsefeleri sözkonusu ol-

29. Hegel, G. W. F. (1823 - 29). *Aesthetics - Lectures on Fine Art* ... s. 11-14.

30. Platon, "Republic", çev. B. Jovett, *Selected Readings in Aesthetics, Philosophies of Art and Beauty*, yay. haz. A. Hofstadter, R. Kuhns, The University of Chicago Press, Chicago, 1976 (2.basım), s. 8-52.

31. Dorter, K., "Conceptual Truth and Aesthetic Truth", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48:1, Kış 1990.

32. Gadamer, H. G., (1960). *Truth and Method*, Çev. W. Glen-Doepel, Sheed & Ward, Londra, 1979 (2. basım), s. 5-90.

duğunda Nietzsche'nin Platon'cu uyuşmazlığa karşı bir tez geliştirmesinin önemini ortaya çıkarmıştır. Nietzsche, Platonizmi ters çevirmiştir. Platon için yaşadığımız dünya duyuüstü dünyadaki hakikatlerin değil duyuların ve dolayısıyla hataların dünyasıdır. Gerçek dünya değildir. Nietzsche için ise gerçek dünya yaşadığımız dünyadır. Bu yüzden Platon için hakikat sanatı feda etmeye değerken, Nietzsche için sanat hakikati (Platon'cu anlamda hakikati) feda etmeye değer.[33] Heidegger'in Nietzsche'si için, "varlıkların yaratıldığı, kendilerini yarattıkları kadarı ile sanat, varlıkların en temel özelliğidir".[34] Bu yüzden, Nietzsche'nin Heidegger üzerindeki etkilerinden biri, ona Varlık ve hakikat için sanatın önemini fark ettirmiş olmasıdır.

Çünkü Heidegger için sanat "hakikatin çalışmada yaratıcı biçimde korunmasıdır. *Yani sanat hakikatin oluşması ve meydana gelmesidir* ".[35]

Gerçi Hegel de sanatın hakikati içermedeki rolüne, sanattaki hakikatin ise günlük gerçeklerden olan farkına değinmişti. Hegel için sanatın varlık nedeni, insanın kendini ve çevresindeki şeyleri kendine açık hale getirmek için, onları yeniden tekrarlamasıdır. Sanatsal ifadenin temelinde insanın kendi ruhunun derinliklerini ve doğadakileri kendi için bilinçli hale getirme dürtüsü yatar. Tekrarlama yoluyla insan kendini tanır, kendini yeniden keşfeder.[36] Bir anlamda, Hegel için modern zamanlarda sanat bu yeniden keşfi artık eski gücüyle yapamayacağı için, yerini hakikate ulaşmada ondan daha etkin olan felsefeye bırakmıştır. Oysa Heidegger için sanat, olmuş olan hakikatin sanat çalışmasında günlük gerçekleri aşan bir şekilde de olsa temsil edilmesi değildir. Sanat hakikatin oluşması, hakikatin kendini sanat çalışmasında açığa çıkarmasıdır. Burada, Heidegger'e göre "hakikat nedir?" sorusu önem kazanıyor. Hakikat sözcüğüne Batı metafiziğinin verdiği anlamı vermediğinden, Heidegger'in hakikat sözcüğüne yüklediği anlam, onun sanat düş-üncesine yaklaşmayı sağlayan bir anahtardır. Bense Heidegger'in hakikat sözcüğüne yüklediği anlama yaklaşabilmek için önce bir soru ve bir metaforu kullanacağım.

33. Heidegger, M., (1936-40). *Nietzsche*, Cilt 1: The Will-to Power as Art, çev. D. F. Krell, Harper & Row Pub. San Francisco, 1979, s. 200-11.

34. Heidegger, M., (1936-40). *Nietzsche*, Cilt 1: The Will-to Power as Art, çev. D. F. Krell, Harper & Row Pub. San Francisco, 1979, s. 72.

35. Heidegger, M., (1936). "The Origin of the Work of Art"... s. 694.

36. Hegel, G. W. F., (1823-29). *Aesthetics - Lectures on Fine Art...* , s. 30-2.

Bir Soru / Bir Metafor – Hiç? / Orman Yolu

"Hiç" nedir düşündünüz mü hiç? Olmayan, boşluk, olanlar gibi olmayan, ölüm... Çağırmadığımız halde durup dururken aklımıza gelen, aklımıza geldikçe bizi korkutan, düşüncelerimizden bir an evvel kovmaya çalışıp da başaramadığımız, bize o derin tasa ve açıklayamadığımız boşluk hissini veren, neye sıkıldığımızı belirleyemediğimiz için bizi yoran, tekinsiz soru. Kendimizi herşeye yabancı hissettiğimiz an. Neden olanlar vardır, hiç yoktur? Heidegger için "hiç"i düşünmek Varlık sorusuna yaklaştırır insanı. Zaten hiçbir şey Varlık sorusunun dışında değildir, hiç bile. Heidegger'e göre[37] insan hiçliği tasalandığı (*angst*) zaman yaşar. Tasa (*angst*) "hiç"i açığa çıkarır. "Havf hiçliği ifşa eder."[38] Çünkü tasalanmak, bir şey için endişelenmek, bir şeyden korkmak, bir şeye üzülmek değildir. Bir şeye tasalanılmaz. Tasa bizi boşlukta yürütür, herşeyin ortasında ama boşlukta asılı bırakır. Tasa bizi yakaladığı zaman, boş sessizliği saçma sapan sözcüklerle doldurmak için çaresizce çırpınmamız, "hiç"in orada olduğunu kanıtlar. Heidegger için hiç olumsuz bir kategori, var-olan şeylerin tersi değildir, tersine "hiç" Varlığa ait bir şeydir. "Mevcut-olmak (*Da-sein*) demek, 'Hiç'e doğru uzanmak demektir."[39] Böylece varlıkların ötesine geçilir – ki bu Varlığın açığa çıkmasına doğru bir adımdır. Bilim "hiç" konusuna hiç eğilmek istemez, o yüzden olan-şeyleri inceleyip, açıklasa da Varlığa yaklaşamaz. Çünkü mevcut-olan (*Da-sein*) insan "hiç"e doğru uzandığı sürece Varlığa da yaklaşır. Hiçliği düşünmek Varlığı düşünmektir. Dünyaya savrulmuşluğumuz, yeryüzünün olanaklılığıyla hiçliğe doğru uzanırız.

Heidegger'in erken döneminin, yani halen insanın içindeki Varlığı anlama olanağından geçerek Varlığı açıklamaya çalıştığı döneminin, metinlerinden biri olan *Metafizik Nedir?*'de (1929) ele alınan hiçlik sorusu, onun Dönüş'ten sonraki metinlerinde de gündeme gelecektir. *(Dünyanın Tablolaştığı Çağ, Hümanizmaya Mektup).* Mehta'nın savunduğuna göre, bu dönemlerde hiçliği ortaya çıkaran insanın bir ruh hali ya da mizacı değil, dingin bir ayrılmışlıktır.[40]

Hiç sorusu gibi orman yolu metaforunda da Heidegger'in düş-üncesi-

37. Heidegger, M. (1929). "What is Metaphysics?", *The Quest for Being in Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, yay. haz. W. Kaufmann, A Meridian Book - New American Library, New York, 1975.

38. Heidegger'in muhtemelen Türkçe'de ilk ve uzun süre tek kalmış olan çevirisi "Metafizik nedir?" metninden alınmıştır. Heidegger, M., (1929). "Metafizik Nedir?", çev. S. Kemal, M. Ş., *Felsefe Semineri Dergisi*, 1, Türkiye Basımevi, İstanbul, 1939, s. 194.

39. Heidegger, M., (1929). "What is Metaphysics?" ..., s. 251.

40. Mehta, J. L., *The Philosophy of Martin Heidegger* ..., s. 113.

nin ve hakikat kavramına verdiği anlamın ipucunu bulmak mümkün. Orman yolunda yürümek tekinsizdir. Huzurluyuzdur, ancak bu huzur şehir hayatlarımızdaki konfor ile karıştırılamaz. Bize hiç tanımadığımız bir tehlikenin yaklaşmakta olabileceğini bilmenin verdiği tedirginlik, kullanışlı ve güvenilir aletlerin arasında kendimizden emin, büyük güngörmüşlüğümüzle yaşamaya benzemez. Bu yürüyüşü bizim için anlamlı kılan, bilinmeyene açılmayı, henüz-ortaya-çıkmamış-olanla tanışmayı, zaten-elde-hazır-olanların kuşattığı hayatımızdan bir parça uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır. Yürürken orman yolu birden bitiverebilir. Cesaretimiz varsa eğer, yürüyüşün devamında henüz açılmamış patikalardan, yürünmemiş zeminlerden, fener vurmamış topraklardan geçebilir; bir oduncunun bir yandan odun kesip, bir yandan onları sürmek için yol açtığı gibi henüz çizilmemiş izi ortaya çıkararak yola devam edebiliriz.

Hakikat

Özellikle sanat hakkındaki fikirleri sözkonusu olduğunda, Heidegger'in düş-üncesinde, hakikat sözcüğündeki anlam en az Varlık sorusu kadar önemlidir. Hiçliğe doğru uzanmak ve orman yolu metaforları, Heidegger'in "sanat hakikatin oluşması, hakikatin kendini çalışmada açığa çıkarmasıdır" sözlerinde hakikat ile kastedilene yaklaşmamızda bize yardım edecektir.

Belki de ben öyle görüyorum (çünkü bazı yorumlara göre "hiç" sorusu bu ipucunu vermez).

Heidegger okumalarım sırasında hep cevapsız kalan bir sorum olurdu. Heidegger için hakikat zaman içinde meydana gelen, yoktan var edilmese de yeryüzündeki olanaklılığı içinde, bu olanaklardan birini seçerek oluşan bir şey mi; yoksa bir yerlerde zaten var olan, bazı parçaları zaman zaman su yüzüne çıkarılırken bazıları gizlenen ve onu sadece kısmen görebilmemize neden olan yarı-açık kapıyı aralamaya çalıştığımız, bize görünmesi için yolculuklara çıktığımız anlamlar bütünü mü? Heidegger'in özellikle 1930'lardan sonraki düş-üncesinde bu soruya verdiği cevabı ararken, ilk bakışta çok bariz seçeneklerden biriymiş gibi görünen, ancak biraz üzerine eğilince öteki de olabilirmiş gibi düşündürten sözlerini, dil oyunlarını, bulanık cümlelerini okudukça; onun tüm bunları yazarken ilerde benim gibi sorunun cevabını metinler arasında dolana dolana, tüm geleceği buna bağlıymışçasına keşfetmeye çalışan okuyucularını düşünüp, bu arayışçıların çaresizliğine anlayışla gülümseyen çehresini hayal etmişimdir. Sonunda, Heidegger'in cevabını bulmaktan vazgeçip, soruya kendi cevabımı aramakla yetinmeye karar vermem, benim şimdiye kadar yazdığım ve şimdiden

sonra yazacağım Heidegger yorumunu da verdiğim bu cevaba göre ondan uzaklaştırmış ya da ona yaklaştırmıştır. Aslına bakarsanız, bazan ben bile karıştırıyorum – nerede Heidegger, nerede ben konuşuyorum?

Heidegger'in[41] aşmaya çalıştığı Batı Metafiziği, hakikati, maddenin bilgiye ya da bilginin maddeye tekabül etmesi olarak görür. Bu görüş hakikatin doğruluk ve kesinlik ile özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Çağımızda ise "çerçeveleme" olgusunun olan-şeyleri temsil ederkenki indirgemeciliğiyle doğrudan ilgili olan bu görüş, merkezdeki öznenin nesneye bakış ve onu temsil ediş şeklini hakikatin kendisi sandığından, hakikati insanın tüketimine bırakmıştır. Böyle bir anlayışta hakikat zaten-olmuş-olan olarak dondurulur. Oysa Heidegger için hakikatin kökeninde böyle bir çerçeveleme değil, özgürlük yatar – buradaki özgürlüğün insan kaprisi ile alakası yoktur. Bu özgürlük oluşuna-bırakmak, meydana gelişine bırakmak, olanların kendileri gibi olmalarına müsaade etmek demektir. Bu ancak açıklığa açılmak, açık topraklarda yer tutmakla mümkün olabilir; "hakikat bir açıklık ortaya çıkacak şekilde, var-olanların ifşa edilmesidir".[42] Heidegger için hakikat sözcüğü doğruluk demek değildir; erken Grek düşüncesinde olan, ancak sonraları üstü kapanan bir anlamı, *aletheia*, yani giz-in üstünü açmak anlamını içerir. Bu yüzden *Felsefenin Sonu ve Düş-üncenin Görevi* (1964)[43] adlı metninde Heidegger, felsefenin sonunu ilan ettikten sonra, bizi (onun açtığı patikada yürüyecekleri) hakikatin *aletheia* olarak anlaşılacağı, açıklığa açılacak bir düş-ünceye çağırmıştır.

Sanat ise *aletheia* anlamıyla hakikatin oluşması, meydana gelmesi, hakikatin kendini çalışmada açığa çıkarmasıdır. Açıklığa açılmak, zaten-elde-hazır-olanların, tanınan, bilinen, aşina olanların dünyasında gezmek değildir. Tersine, olan-şeylerle hayatlarımızda iyi tanınmayan, teknik kullanımın hizmeti için hazırda beklemeyen bir biçimde ilişki kurabildiğimiz zaman henüz açılmamış patikalarda yürürüz. Sanat zaten-elde-hazır-olanın, kolay yenilir yutulur olanın, günlük hayatlarda aşina olanın, bir çeşit amaç için üretilmesi değildir. "Bir çalışmada hakikati kuran, bir varlığı, şimdiye kadar hiç olmadığı, şimdiden sonra da hiç olmayacağı bir şekilde ortaya çıkarmaktır."[44] Bu yüzden tüm sanatların kökeninde bize tanıdıklarımızı hiç tanışmadığımız imgeleriyle geri sunan şiir yatar. En geniş anlamı ile şiirsel olan, hiçbir zaman zaten-elde-hazır-olanı tekrarlamadığından hiçliğe doğru elini uzatır (benim Heidegger'de kuvvetle hissettiğim budur).

41. Heidegger, M. (1930). "On the Essence of Truth", çev. J. Sallis, *Basic Writings*, yay. haz. D. F. Krell, Harper Collins Pub., New York, 1992 (genişletilmiş baskı).
42. *A.g.y.*, s. 127.
43. Heidegger, M. (1964). "The End of Philosophy and the Task of Thinking"...
44. Heidegger, M. (1936). "The Origin of the Work of Art"..., s. 687.

Heidegger'in hakikat sözcüğüne yüklediği anlamın özgün tarafı, varlıkların üzerine ışık düşürülmesinden çok, hakikat ile na-hakikatin birliğidir. Hakikat, şeylerin oluşuna, akışına bırakılması olarak düşünüldüğünde; olanakların içinden sadece birinin gerçekleşmesine müsaade etmek, kaçınılmaz olarak diğer olanakların gizlenmesine neden olur.[45] Hakikat aynı zamanda kaçınılmaz olarak na-hakikat, *aletheia* aynı zamanda kaçınılmaz olarak *lethe,* yani gizlemektir. Çünkü olanaklı olanlardan birisinin üstündeki gizem perdesini kaldırmak, aynı zamanda diğerlerinin üstüne başka bir örtüyü sermeyi gerektirir. "Hakikat, ona henüz-üstü-açılmamış-olanın haznesi de ait olduğu kadar na-hakikattir."[46] Bu aynı zamanda yürünmeyen patikaların, sürülmeyen izlerin, ışık vurmayan toprakların daima var-olacağını bize müjdeler. Bu aynen bir sanat çalışmasını yaparken önce onun eskizini ya da taslağını çıkarmaya benzer. O taslak ya da eskiz boş bir sayfanın içinden çıkmaz; tersine orada yeryüzü ve doğa vardır, içinde yaşadığımız dünya vardır, bu dünyaya savrulmuşluğumuzla aklımız, ruhumuz, tecrübelerimiz vardır, sanatın tarihsel birikimi vardır... Biçimini henüz bulamamış olan bu eskiz ya da taslak, içinde birçok biçim bulma potansiyeli taşır, ancak çalışmanın bitiminde bunlardan sadece bir tanesi biçim haline, görünür, okunur, duyulur hale gelmeye hak kazanır. Açığa çıkabilecek olanaklardan bir tanesi biçime dönüşürken kaçınılmaz olarak katılaşır, somutlaşır, yerli yerine oturtulur. Hakikat kendini çalışmada bir olanağın açığa çıkışı olarak gösterirken, diğer olanaklar gizlenirler. Taslağı ya da eskizi çizenin içinde kendine geri dönen bir şeyler kalır hep. Eskiz ya da taslağın üstünde kalan henüz-ortaya-çıkmamış-olanlar üzerlerine örtülen perdenin bir gün gelip açılacağına inançlarını kaybetmeden sessizce beklerler.

Şiir eksiktir, eksik hakikattir.

Belki sanat hakkında düşünmek Heidegger'in hakikat hakkındaki fikirlerini berraklaştırmıştır, belki de tam tersi, bilinemez. Ancak, birçok okurun muhtemelen çoktan aklından geçirdiği gibi, Heidegger'in hakikat ve sanat anlayışına göre, hakikatin sanat gibi, sanatınsa hakikat gibi oluşu, Heidegger'in bizi hakikat sözcüğüne Batı metafiziğininkinden farklı biçimde yaklaşan bir düş-ünceye çağırması ile doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla, sanat "çerçeveleme" olgusunun aşılmasında bir rol oynayabilir mi ile sanat hakikate ulaşmada halen etkin bir yol mu sorularına Heidegger'in vereceği cevap, ancak bu düş-üncenin içinden bakıldığında berraklık kazanabilir. İkinci soruyu şöyle bir imge ile cevaplasam çok mu basite indirgemiş olurum acaba? Hegel'in sanat ve hakikat resminde, sanat hakikate giden yolda bir

45. Heidegger, M. (1930). "On the Essence of Truth"..., s. 128-33.
46. Heidegger, M. (1936). "The Origin of the Work of Art", s. 685.

duraktı, Heidegger'inkinde ise sanat ve hakikat zaten aynı evde buluşmuşlardı.

Yeryüzü/Dünya

Hakikat sanat eserinde ne şekilde kendini açığa çıkarır? Heidegger bu sorunun cevabını bir yandan yeryüzü ve dünya sözcüklerinden geçerek anlatırken,[47] aslında bir diğer yandan da sanat eserinin olduğu kadar, insanın da dünya üzerinde mevcut oluşuna dair metaforlar oluşturmuştur. Bir sanat çalışmasında hakikat, bir dünya kurarak ve yeryüzünü öne çıkararak meydana gelir. Bir dünya kurulmadan bir sanat çalışması olamaz. Bir resimde ya da şiirde salt onu yapanın baktığı "dış gerçekler" yoktur, onları sunuş şeklinin kurduğu dünya vardır. Ancak bu dünya yoktan yaratılmadığı gibi, üzerinden yükseldiği yeryüzünü tüketerek de kurulmaz. Yeryüzünün ileri sürülmesini, onun içindeki olanakların öne çıkışını sağladığında, kurulan bir dünya sanat çalışması olur. Bir ressam boyayı bir araç gibi harcamaz, onun içindeki rengin çalışmada ışıldamasını sağlar. Arazi, en çok metrekareyi kâra dönüştürmeleri için mimarlara verilen yeryüzü parçası değildir, yerleşilen, ortaya çıkarılan dünyanın şenlendirdiği –ki bu geleneksel Türkçe'de mimarlık demektir– noktadır. Bir köprü sanat çalışması gibi inşa edilirse bir yer meydana gelir, bir dünya kurulur; köprü bize o noktanın yeryüzündeki iki kıyıyı buluşturma olanağını fark ettirir, yeryüzündeki birçok noktadan sadece bir tanesi bu köprü sayesinde bir yer, bir dünya haline gelir.[48] Yeryüzü kendini gizlemek ister, direnmek ister. Sanat çalışması yeryüzünün bu gizlenme isteği ile onu öne çıkarır. Diğer bir deyişle, yeryüzü "çerçeveleme" hevesindeki temsillerde olduğu gibi, çırılçıplak ve korunmasız bir nesne olup öznenin önüne koyulduğunda, ölçülüp biçildiğinde, şifresi çözülüp kontrol altına alındığında artık yeryüzü olmaz. Bir sanat çalışması yeryüzünün yeryüzü olmasına müsaade edendir. Bir yandan yeryüzünün kendini gizleme, bir yandan dünyanın açılma isteği ile hakikat oluşur. Bir sanat çalışmasında hakikatin meydana gelmesi demek, sanat çalışmasının bir "nesneyi", "doğru" bir biçimde "temsil" etmesi demek değildir (olmamalıdır). Bir temsil (*representation*) değil, bir sunum (*presentation*) olarak sanat, çağımızın "çerçeveleme" olgusunun dışında durabilendir. Sanat çalışmasında öznenin baktığı nesneler temsil edilmez, şeyler sunulur.

47. *A.g.y.*, s. 669-83.

48. Köprü, Heidegger'in inşa etme, ev-kurma ve onun var-olmakla ilgisini açıkladığı metninde, en çok üzerinde durulan imgelerden biri olmuştur. Heidegger, M. (1952). "Building Dwelling Thinking"..., s. 152-4.

Aslında Heidegger için sanat sorusu Varlık sorusuna çok yaklaşan, kendinin de açık bir biçimde belirttiği gibi, Varlık sorusunun yolunda ilerleyen bir sorudur.[49] Bence Heidegger'in sanat nedir sorusuna verdiği yanıt, onun Varlık yolunda insanlığa yaptığı çağrı ile örtüşür. Bu bakımdan Heidegger'in sanat ve sanat çalışması hakkında ürettiği düşünceler, rahatlıkla Varlık ve Da-sein arasındaki ilişkiye benzetilebilir.[50]

Varlık ve Zaman'da (1927) mevcut-olmanın (*Da-sein*) sınırlılığı, fırlatılmışlığı/savrulmuşluğu üzerine yapılan tartışmanın bir benzeri, yeryüzü ve dünya metaforlarından geçerek de yapılabilir. Heidegger'in yeryüzü/dünya ikilemesine yüklediği anlam, bir yoruma göre insanın içine doğduğu dünya ile barışıklığını çağırır. Bu, Nietzsche'den alma bir deyimle "yıkıcı şekilde yaratıcı, yaratıcı şekilde yıkıcı" dünya görüşünün –ki bunun "modernizm" de dahil olmak üzere birçok "yeni" çağın başlamasında etkin olduğu düşünülebilir– hep boş sayfadan başlama istencine benzemiyor. İnsanlar, içine savruldukları dünyanın, içinden herşeyin yükseldiği yeryüzünün olanaklılığı dahilinde gelecekteki ölümlerine uzanan insanlar, önce toprağı, göğü, inandıklarını ve ölümlülüklerini kabul ettiklerinde huzur içinde hayat-sürdüklerini bilirler. İçine doğulan dünyayı karşılayabilmek, zevkinize hiç uymasa, alayla baktığınız bir kültürel üretime ait olsa da, babaannenizden kalan bir mendili, artık köhnemiş ve çalışmıyor olsa da eskilerden gelen bir çakmağı atmamaya benzer belki. Belki de çatıyı eski perili evlerle, şömine bacasını diri gömülmekle bir tutup "temizleten" (ortadan kaldıran), "çağdaş, şehir" konutlarının[51] tüm beyazlığına, sterilliğine ve "yeni"liğine inat, çatı arasının tozlu, örümcek ağlı, anı dolu dünyasını da görüp anlayabilmektir. Ya da bu, J. Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* kitabında, aile ve okul içinde katı dinsel kurallarla büyütüldükten sonra üniversite yıllarında bu gelenekten kendini sıyıran kahramanın, yine de annesini düşünerek dinsel törene gidip, kendi kurmuş olduğu

49. Heidegger, M. (1936). "The Origin of the Work of Art"..., s. 707.

50. Benzer bir benzetmeyi (Varlıkla Da-sein arasındaki ilişkiye benzetmeyi) Biemel de* dil ve konuşulanlar arasında kurmuştu. Dil konuşur. Konuşan kişi dil var-olduğu için konuşabilir; dil ise açığa çıkmak için konuşan kişiye ihtiyaç duyar. Konuşma dili dinlediği sürece vardır; konuşma göstermek, açığa çıkarmaktır. Varlıklar ancak isimlendirildikleri zaman açığa çıkar, ulaşılabilir olurlar. Bkz. Heidegger, M. (1936-37), "Hölderlin and the Essence of Poetry", *Existence and Being*, yay. haz. W. Brock, Henry Regnery Press, Chicago, 1949 ve Heidegger, M. (1950). "Language", *Poetry Language Thought*, çev. A. Hofstadter, Harper & Row, New York, 1971.

* Biemel, W., "Poetry and Language in Heidegger", *Martin Heidegger - Critical Assessments*, yay. haz. C. Macann, Cilt III: Language, Routledge, Londra, New York, 1992.

51. "Modern" evlerin "temizleme" ile ilgisine Vidler, mimarlık ve tekinsizlik, modern yersiz yurtsuzluk konusunu işlerken dikkat çekmişti. Vidler, A., *The Architectural Uncanny - Essays in the Modern Unhomely* , The MIT Press, Cambridge, 1992, s. 17-66.

dünyasından bir ödün vermeyi düşünmesine benzetilebilir belki, bilemiyorum.[52] Bazı okurlar "peki bu orman yolunun açılmamış patikalar, sürülmemiş izler metaforuna ters değil mi?" diye akıllarından geçiriyor olabilirler. Değil. Yeryüzü ile barışık olmak hiçbir zaman ona boyun eğiş anlamına gelmez. Hakikati oluşturmada karşı sahalarda yer alsalar da, yeryüzü ve dünyanın birbirlerinin düşmanı olmadan yaşatıldığı bir düşüncedir bu. Yeryüzünü öne çıkarmak ve dünyayı kurmak beraberce hakikati meydana getirirler, sanat çalışmasını olduğu gibi.

Böyle bakınca Heidegger'in yeryüzü ve dünya ikilemesi sadece sanat çalışmalarını değil, bizzat insanı, mevcut-olmanın anlamını açığa çıkaran; insanın içine savrulduğu dünya ile ilişkisinde sınırlılığı, olanaklı olanlar dahilinde oluşmasını/kendini oluşturmasını, hiçliğe doğru elini uzatmasını hatırlatan; bu mevcut oluşa çağrılar yapan metaforlar haline geliyor. Heidegger'in sanata verdiği anlamda, Varlığa uzanan yol ile sanat, dünyada yer-tutmakla bir sanat çalışmasını ortaya çıkarmak birbiriyle örtüşüyor.

Şiir gibi hayat-sürer insan yeryüzünde.

Hegel'e Cevap (Devam)

> Hemen hemen sanat ve sanatçı hakkında özelleşmiş olan düşünce başladığından beri, bu düşünce estetik olarak adlandırılmaktadır. Estetik, sanat çalışmasını bir nesne gibi ele alır, *aisthesis* nesnesi, en geniş anlamıyla duyumsal kavrayış nesnesi olarak. Bugün bu kavrayışa deneyim diyoruz. İnsanın sanatı deneyimleme şeklinin, onun doğası hakkında bilgi vereceği zannediliyor. Deneyim, sadece sanatın takdiri ve ondan alınan keyfin değil, sanatsal üretimin bile ölçüsü haline geliyor. Herşey deneyimdir. Ancak belki de deneyim, içinde sanatın öldüğü şeydir. Bu ölüş o kadar yavaş oluyor ki birkaç yüzyıl sürüyor.
>
> Heidegger[53]

Heidegger'in Hegel'in sanatın sonunu ilan edişine verdiği cevabın ikinci kısmı ise, bizzat sanatın estetik deneyim ile arasındaki ilişkide yatar. Sanat çalışmasının oluşturulduktan sonra izlenmesi, takdir edilmesindeki süreç de, sanatın insanların hayatında nerede durduğunu anlatır. Heidegger'in yukarıdaki küçük bir Epilog paragrafında, sanatın estetik alana sıkıştırılmasının onun sonunu getirdiğini söyleyerek verdiği ipucunu, öğrencisi Gadamer, *Hakikat ve Metod* (1960) adlı kitabında açacaktır.

Düşüncesinde, Heidegger'in açtığı yolu kendi yorumu ile devam ettiren

52. Joyce, J., *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. M. Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 1966.

53. Heidegger, M. (1936). "The Origin of the Work of Art"..., s. 701.

Gadamer[54] 19. yüzyılda gelişen sanat felsefelerinde, deneyim kavramına verilen önemin giderek artmasını örnekleriyle anlatmıştır. Özellikle Neo-Kantçıların "aşkın öznellikten" "nesnel geçerlilik" çıkarsamaya çalışmaları, sanat eseri ile karşı karşıya gelmenin deneyimi konusunu öne çıkarmıştır. Bu ise bir sanat çalışmasının neredeyse tanımı gereği estetik (duyularla ilgili olan) deneyimin nesnesi olarak görülmesini beraberinde getirmiştir. Yani, sanki insanlar sanat eserinin karşısına geçince birdenbire büyülü bir diyara giriyorlar, yaşadıkları deneyim ile hayatlarının bağlamından çıkarılıyorlar ve sonra mevcudiyetlerinin derinliklerine geri naklediliyorlardı. Bu görüş estetiğin radikal bir biçimde öznelleştirilmesini getirdiği gibi, sanat eserlerinin de hayatlarımıza, "deneyimlenmeyi" bekleyen, yaşamdan ayrışmış, salt sergilenen nesneler olarak yerleşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, içindeki (görsel?) sanat eserlerine salt estetik deneyim adına bakılan modern müze kavramı da bu radikal öznelleştirmenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatın "müzelik" olması ise, bir yandan onun salt sergilenebilir hale gelişini, bir diğer yandan da eskimişliğiyle hayatlarımızdan çıkışını hatırlatmıyor mu?

Çağımızda sanatın doğası hakkındaki çalışmaların estetik alana sıkıştırılmasını ve sanat eseri ile karşı karşıya gelişin salt deneyimsel hale gelişini eleştirmiş olan Gadamer bunu aşmak için, yorumbilim felsefesi ışığında oyun, simge ve şölen kavramlarını sanatı-yaşayış şeklinin üç elemanı olarak sunmuştur.[55] Oyun insanın kendisi için amaçlar koyabilmesi ve bunları bilinçli olarak gerçekleştirebilmesidir. Sanat oyununun içinde olan her göz sanat çalışmasına bakarken kendi seçtiği olanakları ortaya çıkarır. Sanatın sembol olma özelliği, onun tek bir mesajdan öte bir şeyler taşıdığının, tarihsel bir anlamı, ontolojik bir yeri olduğunun, içinde hakikatin oluştuğunun habercisidir. Sembolün ve oyunun yorumbilimsel bir şekilde anlaşılması demek, sanat eserine bakmanın üretken, inşa edici, bakan gözün içinden bir şeylerin aktarıldığı bir görme olması demektir. Sanat bir şölendir. Şölen herkesi birleştirir, şölene katılan herkes tek başına değil, beraberce, birşeyler paylaşarak oradadır. Sanat çalışması ve ona bakan gözlerin, onu yaşayanların arasında perdeler yoktur. Kanımca sanatın şölen olma özelliği onu yaygınlaştırır, oyun ve sembol olma özelliği ise bu yaygınlığı yüzünden *kitsch* tarafından yutulmasını engeller. Çünkü Gadamer'in de değindiği *kitsch* zaten bilineni, her yerde olanı, kolay yenilir yutulur olanı, anlamlar inşa etmeye izin vermeyeni pasif zevke sunar.

54. Gadamer, H. G. (1960). *Truth and Method*..., s. 5-90.

55. Gadamer, H. G., "The Relevance of the Beautiful", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Sanat çalışmasını ortaya çıkarmak kadar ona bakmak da şiirsel olmalı. Ona bakarken de henüz-ortaya-çıkmamış olanaklardan biri oluşmalı, bir hakikat açığa çıkmalı, özgürleştirilerek oluşuna bırakılmalı, ya da sanat çalışmasının içindeki hakikat yaratıcı bir biçimde korunmalı. İnsanların kitaplarının üstünde izleri kalır. Tekrar tekrar okunmuş sayfalardaki esmerleşme, sadece kitabı tutan ellerin yarattığı izler değildir. Okunma sayısına göre kirlenme derecesi artan sayfalar okunurken, burada bizzat okuyanların dünyası kurulur. Okunan sayfaların, sayfalardaki yazıların anlamının üstüne, kendi oluşturdukları dünyayı geri yansıttıkları izlerde ise, insanlar kitaplarına teşekkürlerini sunarlar.

Heidegger, kökeninde *techne* sözcüğü olan teknolojinin içindeki ışıltıyı sanat ortaya çıkarabilir derken, bir anlamda sanatın da bunu kökenindeki *poiesis* sözcüğündeki ışıltıyı taşıdığı sürece yapabileceğini savunmuştur. *Techne*'nin *techne* gibi, *poiesis*'ın *poiesis* gibi yaşandığı çağlarda "sanat çalışmaları estetik olarak değerlendirilmezdi, sanat kültürel etkinliğin bir sektör değildi".[56] Zaten bu çağlarda sanatın ismi de *techne* idi, içindeki açığa çıkarma, ifşa etme, mevcut kılma anlamları ile *poiesis*'e aitti. Nitekim Heidegger kendi sanat hakkındaki fikirlerini açarken de, sanatı kültürel etkinliğin bir alanı değil, Varlık sorusunun parçası olarak düşündüğünü söylemişti.[57] Denebilir ki Heidegger şiiri hep "şiir gibi hayat-sürme" sorusunun içinde düşünmüştür. İçinde hakikatin açığa çıktığı sanat çalışmalarını, estetik olarak yargılanan, deneyimlemeyi bekleyen, hayatların ufak bir parçasıymış gibi tanınan kültürel üretim olarak değil, bizzat yeryüzünde bir yertutuş şeklinin ortaya çıkışı olarak görmek istemiştir. Bu sanatı-yaşayış şeklinde bazıları sanatçı, bazıları ise sanata bakan kişiler değil sanki. Burada herkes biraz sanatçı, her yapılan biraz sanat çalışması olduğu için, insanlar yersiz yurtsuzluklarını yenmiş, kendilerini kurdukları-evlerinde hissediyorlar sanki. Burada sanat çalışmaları, "boş alan" doldurucuları, temsil salonlarında sergilenenler, öznenin karşısına nesne olarak koyulanlar gibi; burada şiirle Varlık, şiirle düş-ünce, şiirle (*ta*) politika, şiirle hayat-sürüş de birbirinden çok ayrı şeyler değil sanki.

Şimdi?

Gazeteci: Biz politikacılar, yarı-politikacılar, yurttaşlar, gazeteciler, vb. daima bazı kararlar vermek zorundayız. İçinde yaşadığımız sisteme uyum sağlamak, onu değiştirmeye çalışmak, reform ya da belki de hatta devrime açılan dar kapının yolunu göz-

56. Heidegger, M. (1953). "The Question Concerning"..., s. 339.
57. Heidegger, M. (1936). "The Origin of the Work of Art"..., s. 707.

lemek zorundayız. Bunu yaparken filozoflardan da yardım bekliyoruz, çok dolaylı da olsa...
Heidegger: Ben size yardım edemem.[58]

Heidegger'in bizi götürdüğü dünyanın patikalarında gezindikten sonra, içinde bulunduğumuz dünyaya geri düşmek ne büyük hayal kırıklığı. Heidegger'in düş-ündüğü sanatı-yaşayış şekli, en yüksek olanaklılığıyla biz hiç de şiirsel hayat-sürmeyenler için çok uzaklarda duran bir şey sanki. Sadece sanatı değil, felsefe, bilim ve teknolojiyi de girmeye çağırdığı yolda düşünürken, çıtayı hep yükseğe koymuştur Heidegger. Ve çıtayı bu kadar yükseğe koymak, büyük ideallerin, geniş halk kitlelerini kaplayan, hızla sonuca ulaşmak isteyen projelerin çıkmaz sokağına girme tehlikesiyle yüzleştirmiştir onu. İşte bu yüzden, şiiri ve politikayı birbirine karıştırmasına eleştiriler yöneltilmiş[59], bir anlamda ütopyayı sokağa dökerek araçsallaştırma tehlikesine dikkat çekilmiştir. Gerçi Heidegger'in düş-üncesi, idealin önceden çizildiği bir ütopya değildir, varış noktası sabitleşmeyen bir düş-ünce yolculuğudur, ve kastettiği şiir ise ne bugünkü şiir, politika ne bugünkü politikadır ama; bu tehlikeyi 1933'te on ay süreyle Nasyonal Sosyalist Partiye üye olarak yaptığı hata nedeniyle çok iyi tanıdığından olsa gerek, Heidegger, *Der Spiegel* gazetesi ile 28 Eylül 1966'da (77 yaşına 3 gün, ölümüne 10 yıl kala) yaptığı söyleşide, dünyanın mevcut halini düzeltecek hiçbir doğrudan yöntem bilmediğini söylemiş, herhangi bir günlük politik mesaj vermemeye dikkat etmişti. Bence bu söyleşiden arda kalan en hoş söz, hemen manşete çekilen "bizi ancak hâlâ bir tanrı kurtarabilir" değil, Heidegger'in yine de patikaları aradığı yolculuğundan vazgeçmediğini gösteren sözleridir:

> Düşünülmesi gerekenlerin büyüklüğü, bugün bizim için o kadar büyük ki; ancak belki eşiğe uzanan yolda dar, çok fazla uzağa gitmeyen köprücükler kurarak mücadele edebiliriz.
>
> Heidegger[60]

58. "The Spiegel Interview (1966'da röportaj yapıldı, 1976'da gazetede basıldı), *Martin Heidegger and National Socialism*, G. Neske, E. Kettering, Paragon House, New York, 1990, s. 60. Heidegger'in *Der Spiegel* gazetesi ile ölümünden sonra basılması şartıyla yaptığı bu söyleşi, söyleşiyi yapanlar ve Heidegger tarafından edit edilip onaylandıktan sonra, basım sırasında gazete tarafından bir parça değiştirilmiştir (başlıklar eklenmiş, yeni sorular sıkıştırılmış, vb.). Referans verilen kopya, söyleşinin Heidegger'in oğlu ve varisi Hermann Heidegger tarafından onaylı kopyaya göre düzeltilmiş şeklidir (*Martin Heidegger and National Socialism*, s. 233-36.

59. Örneğin: Gethmann - Siefert, A. "Heidegger and Hölderlin: The Over - usage of 'Poets in an Impoverished Time", *Martin Heidegger - Critical Assessments*, yay. haz. C. Macann., Cilt III: Language, Routledge, Londra, New York, 1992.

60. "The Spiegel Interview"..., s. 66.

HEIDEGGER'LE ÖZNE ÜZERİNE

Belkıs Ayhan Tarhan

Böyle bir yazıya başlamadan önce belirtmek gerek ki bir düşünür, özellikle de Heidegger hakkında yazarken onun düşüncelerindeki ayrıntıları (!) gözardı edip, tam da bu ayrıntı gibi görünenlerden oluşan büyük zenginliği ve çeşitliliği kaybetme olasılığı yüksektir. Buna bir de okuduğunuz makaleyi yazanın Heidegger'le tanışıklığının pek uzun bir geçmiş içermediği eklenirse, özellikle bir felsefecinin burada karşılaşacağı kusurlar için baştan özür dilemiş oluruz sanıyorum.

Gerçekten de Heidegger'le tanışıklığım pek uzun bir geçmiş içermiyor. Sıkça orada burada rastlaşırdım kendisiyle, ama bu rastlaşmaların tanışıklık getirmediği de açıktı. Gerçek anlamda tanışıklığım ise bir yıldan öteye gitmez, ancak tanışıklığımın Heidegger merakıma dönüşmesinde ODTÜ-Sosyoloji Doktora Programı çerçevesindeki bir seminerler dizisinin asıl rolü oynadığını da söylemem gerek. Sözünü ettiğim rastlaşmalar Heidegger'in düşüncelerinin kendinden başkaları tarafından ve başka başka içeriklerde dillendirildiği çalışmaların okunması sırasında gerçekleşti. Tanışıklık ve giderek oluşan meraktan kastım ise Heidegger'in doğrudan kendi yazılarını okumakla ortaya çıkan bir durum. Zaten bir düşünür, bir yazar ya da bir ressamla tanışıklığımız çoğu zaman bu şekilde gerçekleşmez mi? Onun bireyselliğine yapıtları, çalışmaları yoluyla ulaşmaz mıyız? Daha doğrusu, onu olduğu kişi yapan yapıtları, çalışmaları değil midir? Bu, makalenin sonunda gelmeyi umduğum bir noktaydı ve sözünü ettiğim seminerler dizisinde tartışma konularından birini oluşturuyordu. Buraya dönüşü yine sona saklamakta ve Heidegger'in çalışmaları üzerinden dolanımımıza başlamakta yarar var.

Heidegger'in en azından benim okuduğum bütün çalışmalarının altını çizen temel öğenin Batı Metafiziğinin eleştirisi olduğu söylenebilir. Çağımız metafizik üzerine kuruludur ve metafizik "var olanın belirli bir yorumu ve belirli bir gerçek (*truth*) anlayışı yoluyla, bu çağa üzerinde şekillendiği

temeli vermektedir".[1] Modern bilim metafiziğin en son, en yeni biçimidir. Peki ama onu yeni, "modern" yapan ve öncekilerden ayıran esas nedir? Heidegger'e göre, modern bilim, doğa hakkında kesin bir plana yönelik şekilde bilginin "araştırma"ya dönüştürülmesidir. Modern bilimin esası, temeli araştırmadır ve bu esas Antik Yunan'ın kesin olma ihtiyacı bulunmayan ve yalnızca şeylerin gözlenmesinin belirli bir plana dayalı olmayan niteliğinden farklıdır. Yine modern bilim, Kilise doktrini ve metinlerin bilgi edinmek için tek geçerli yol olduğu Ortaçağ biliminden farklıdır. Ölçme ve hesaplama modern bilimin kesinliğinin ve tarafsızlığının ölçütü haline gelmiştir ve zaten bilineni işaretleyen *ta mathemata* olgunun kavramlaştırılmasında belirleyici olmuştur. Antik Yunan'daki *argumentum ex re* ve Ortaçağ'daki *argumentum ex verbo*'nun yerini modern bilimde *argumentum ex ta mathemata* almıştır. Bu, modern zamanların diğer bir ayırıcı özelliğiyle atbaşı gider: Tanrıların yitmesi. Tanrıların yitmesi kaba bir ateizm ve dinselliğin topyekûn dışlanması değildir burada; insanın tanrı/tanrılarla ilişkisinin salt dinsel deneyim alanıyla (yaşamın birbirinden farklı alanlara bölünmesi sonucu) sınırlandırılması ve tanrının, dünyayı tek başına insanın nesne alanına dönüştürecek biçimde, dünyevi konulardan elini eteğini çekmesidir.

Heidegger modern bilim ve teknoloji arasındaki ilişkiye de dikkati çeker. Ancak bu konudaki düşünceleri teknolojiyi bilimin pratik sorunlara uyarlanması şeklinde gören klasik anlayışın çok uzağındadır. Ona göre teknolojinin esası teknolojik bir şey değildir çünkü. Teknolojinin esası *çerçeveleme* (*Ge-stell*)dir ve bu esas Bilimsel Devrimi bile önceler. Heidegger "kronolojik" olarak modern fizik biliminin teknolojiden daha önce geldiği fikrini kabul eder ama, bu esasın "tarihsel" olarak önceleyen olduğunu ileri sürer. Teknolojinin dayandığı doğayı çerçeveye oturtma, varolanı (*das Seiende*) insanın emrine amade bekler kılma esası tarihsel bakımdan modern bilimden önce gelir, ancak kendini insanlara çok sonra gösterir.[2] Teknolojinin dayandığı bu esas da varolanın bir kendini ifade etme, kendini ortaya koyma şeklini işaretler, ama onun tüm diğer kendini ifade etme olasılıklarını da ortadan kaldıran bir niteliktedir. Varlığın (*das Sein)* çerçevelenme yoluyla kendini ortaya koyması, onu diğer tüm kendini ortaya koyma, ifade etme olasılıklarından mahrum kılar. Diğer deyişle, kendini öylece, olduğu gibi ortaya koyacak yer bulamayan Varlık yersiz, yurtsuz kalır.

Bu nitelikleriyle modern bilim ve teknoloji çağımızı niteleyen en önem-

1. Heidegger, Martin: "The Age of World Picture (AW)", *The Question Concerning Technology* içinde, çev. William Lovitt, New York, Harper Torchbooks, 1977, s. 116.

2. Heidegger, Martin: "The Question Concerning Technology", *Basic Writings* içinde, yay. haz. David Krell, çev. William Lovitt, New York 1977, s. 303.

li fenomenler arasında bulunur ve varolanın *temsil edilme* (*vorstellen*) yoluyla algılanışı öyle bir noktadadır ki dünyanın kendisi bir resme dönüşmüştür[3]; modern çağı diğerlerinden ayıran esas da budur zaten. Düşünür, varolanın, insanın ölçme ve hesaba vurma yoluyla onu önüne koyup, ondan emin olacağı biçimde temsil edilmesiyle herşeyin nesneleştirildiğini belirtirken, gerçeğin de bu temsil edişin tarafsızlığı, kesinliği aracılığıyla bir yoruma kavuştuğunu ifade eder. Bu yorumda varolan herşeyi nesneleştiren insan ise, Özne (*Subject*) halini alır. Heidegger *subiectum* sözcüğünü Grekler'deki *hypokeimenon*'un bir uzantısı olarak anlamamız gerektiğini, bu anlamıyla sözcüğün temel olanı, herşeyi kendi üstünde toplayanı isimlendirdiğini; dolayısıyla, artık özne halini alan insanın diğer varolanların Varlık ve gerçeğinin temellendiği varolan durumuna dönüştüğünü işaretler.[4] Modern insan herşeyi nesnesi haline getiriyor; herşeyi elinin altında, gözünün önünde ve emrine amade bekler görüyor. Modern bilim ve teknolojinin doğa ve tarihi bir çerçeveye yerleştirdiği ve onlara bu çerçeveden baktığı bir çağdan bahsediyor Heidegger ve herşeyin böyle insanın emrine amade beklediği bu çağda zaman ve mekândaki tüm uzaklıklar da küçülüveriyor. Modern ulaşım ve kitle iletişim araçları önceleri ulaşılmaz görünen yere uçakla bir gecede ulaşmamızı sağlıyor ya da antik kültürlerin uzak mekânları bir filmle yanıbaşımızdaymış gibi görünüyor.[5] Herşey yakınımızda. İnsanoğlu en uzaktakini en yakınına yerleştiriyor, ama bu herşeyi önüne koymak gerçekten onlara yakın olmak mı?

Heidegger'e göre, hayır! Yakınlık, aslında uzakta olanın bize en kısa mesafeye getirilmesi değildir çünkü. Yakınlık, uzak olanın uzaklığıyla birlikte yakın olması demek. Bu anlamda "*şey*"in (*das Ding*) *bizim* yakınımızda olması diye bir durum sözkonusu değil; "*şey*"in yakınlığı uzaklığını da beraberinde barındırıyor ki bu, onun kendi bağımsızlığı ve bütünlüğü içinde varolduğu anlamına geliyor. Şeyin yalnızca nesne olarak görülmesi ise, onun kendi bağımsızlığı ve bütünlüğü içinde varolduğunu gözlerden saklıyor. Oysa şeye "*şey olma*" özelliğini veren, onu bizden ve kendisinden başka herşeyden ayıran niteliğidir.

"*Şey*" nedir sorusu hakkında Batı düşüncesinde egemen olan üç yorumdan söz eder Heidegger.[6] İlk yorum Grek sözcüklerinin Roma-Latin düşüncesine aktarılmasıyla ortaya çıkıyor ve şey, "özelliklerinin taşıyıcısı" ola-

3. Heidegger, Martin: *A.W.*, s. 130.
4. *A.g.e.*, s. 127-8.
5. Heidegger, M: "The Thing", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. A. Hofstadler, New York, Harper & Row Pubs., 1971, s. 165.
6. Heidegger, M: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. A. Hofstadler, New York, Harper & Row Pubs., 1971, s. 22.

rak tanımlanıyor. Heidegger'e göre bu yorum hiç de bize şimdi göründüğü kadar doğal ve masum değildir; Grek sözcüklerinden aktarılmış olsa da artık o sözcüklerin işaret ettiği deneyim alanından çıkmıştır ve başka tür bir düşünce tarzının tanımlamasıdır. İkinci yorumdaysa şeyi "duyularımızla algıladıklarımızın bütünü" olarak tanımlıyoruz. Üçüncü ve belki de Heidegger'in üzerinde en çok durduğu yorum, şeyin "biçim (*forma*) verilmiş madde/özdek (*materia*)" olarak tanımlanması. Biçim ve öz arasına bir ayrım konuyor ve biçimin öze sınır koyan, onu sınırlayan olduğu düşünülüyor. Bu öyle bir kavramlaştırma ki dışında hiçbir şey bırakmayıp, varolanların tümünü kapsayacak bir kavramsal makina oluşturuyor; artık herşeyi bu kavram ikilisi ile tanımlar hale geliyorsunuz. Heidegger, biçim-öz arasındaki ayrımı ve varolanı bu kavram ikilisi yoluyla tanımlama anlayışını Platon ile başlayan bir durum olarak görür. Platon ile birlikte, Batı düşüncesinde, varolanı görüntüsü, "idea"sıyla bağlantılı olarak kavramlaştırma başlamış oluyor.[7] Dışında temsil edemeyeceği hiçbir şey bırakmayan biçim-öz ikilisi, modernliğin yükselişi içinde ortaya çıkan sanat kuramı ve estetik alanı için de kullanılan kavramsal bir çerçeve oluşturuyor ve böylelikle sanat yapıtı, güzel olanı duyularımızla elde ettiğimiz bir deneyimin nesnesi haline geliyor. Bilim ve teknoloji ile birlikte bu estetik anlayış da modern çağın en önemli fenomenlerinden biridir Heidegger'e göre. [8]

Ancak Kathleen Wright'ın da belirttiği gibi, estetik bakışın nesnesi haline dönüşen sanat yapıtında, teknolojinin, daha doğrusu teknolojinin dayandığı esasın, yersiz yurtsuz ediş tehlikesine karşı koyan bir güç de bulur Heidegger, Hölderlin'in satırlarından dolanımla:

> Tehlikenin tehdit ettiği yerde
> Ondan kurtaran da boy verir. [9]

Sanat yapıtının kendinden başka herşeyle ilişkisinden kopmuş ve yalnızca kendi için varolan bir şey olmasıyla, sanat böylesi bir güç oluşturur. Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni"nde Van Gogh'un bir tablosundan yola çıktığı ve bir köylü kadının ayakkabılarının *gerçekte* ne olduğunu anlattığı bölümde sanatın doğası hakkında yazdıkları, sanatın bu gücünü ortaya ko-

7. Heidegger, M: *Nietzsche*, Cilt I, *The Will to Power as Art*. çev. David Farrell Krell, New York, Harper & Row Pubs., 1979, s. 8.

8. Heidegger, Martin: *A.W.*, s. 116.

9. Hölderlin'in "Pathmos" şiirindeki satırlarla birlikte Wright'ın bu yöndeki açıklamaları için bkz. Wright, Kathleen: "The Place of the Work of Art in the Age of Technology", *Martin Heidegger: Critical Assessementes* içinde, yay. haz. Christopher Macann, Londra, Routledge and Keagan Paul, 1992, s. 247.

yar: "Sanat, kendini sanat yapıtına kuran gerçektir."[10] Tabii, buradaki gerçek, temsil edişin kesinliği ve tarafsızlığı demek olan gerçek değildir; burada gerçek temsil edilenin ta kendisi ile ilişkilidir; Varlığın peçesini aralaması, kendini o peçe ile birlikte açığa koyuşudur. Bu bakımdan sanat yapıtı belli bir zamanda ve yerde bulunanın yeniden üretimi değildir; sanat yapıtında Varlık peçesini aralar; sanat yapıtı bir dünya inşa edip yeryüzünü açığa koyarken, gerçek sanat eserinde *olur*.

Oysa bugün Batı düşüncesinde egemen olan anlayışta gerçek, nesnenin o nesne hakkındaki özsel veya rasyonel "idea"sı ile uygunluğu, uyumluluğu anlamına geliyor ve "gerçek, insan öznesinin öznellik düzeyine indiriliyor".[11] Heidegger'de ise gerçek, yani Varlığın peçesini aralaması, kendini açığa çıkarması bir öznenin nesnesi olarak gerçekleşmez; kendi bağımsızlığı, bütünlüğü içinde olur bu. Gizliliği, onu olduğu şey yapan örtüsü bu kendini açığa koymada saklı, korunmuş kalır.

Gerçek, Varlığın peçesini aralaması ve gerçek olmayan, örtülü olma şeklinde alındığında, gerçek olmayan gerçeğe kayıtsız olan demek değildir artık. Peçenin aralanması o peçe ile ilişkili olarak vardır ve Varlığın kendini açığa koyması, peçesini aralaması onun peçeli, örtülü olması ile birlikte gerçekleşir. Varolan kendini kendi terimleri içinde, yani örtülülüğü içinde, ifade eder. Sanat yapıtında olan da budur: koruyan, saklayan ve barındıran yeryüzünde Varlığın dünyasının inşası.

Bu noktaya kadar, sanat yapıtından hep kendi bağımsızlığı ve bütünlüğü içinde söz edilmiş oldu. Ama sanat yapıtına bir yapıt/çalışma olma niteliği veren onun bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasıdır. Sanat yapıtının kökeni ancak o yapıtın yaratıcısının, sanatçının faaliyeti ve yaratma süreci ile kavranabilir.[12] Yaratma süreci bir meydana getirme, ortaya çıkarma sürecidir. Ancak bu meydana getirme, herhangi bir aletin yapımındaki meydana getirme, ortaya çıkarma sürecinden farklıdır, ki burada Grek düşüncesindeki *techne* sözcüğü ile ilgilenir Heidegger.[13] *Techne* sözcüğü bir bilme şekli ve bilme de en geniş anlamı ile görmek demektir. Biçim-öz ayrımlaşması ile birlikte *techne* sözcüğü de bu geniş anlamını, herhangi bir nitelemeden uzak bilgi olma anlamını yitiriyor ve güzel şeylerin üretimi ya da

10. Heidegger, M: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. A. Hofstadler, New York, Harper & Row Pubs., 1971, s. 39.

11. Heidegger, M: "On the Essence of Truth", *Existence and Being* içinde, yay. haz. Werner Brock, Chicago, Hegnery Co., 1949, s. 297, 304.

12. Heidegger, M: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. A. Hofstadler, New York, Harper & Row Pubs., 1971, s. 58, bu nokta *Nietzsche*, s. 70'te de vurgulanmaktadır.

13. *A.g.e.*, s. 59.

onların temsil edilişi ile ilişkili bir hale geliyor.[14] Oysa önceki anlamı ile sanata *techne* demek mümkün; çünkü bu bilgi, görme, Varlığın peçesini aralaması, kendini açığa çıkarması demek oluyor. Sanat yapıtının yaratımı ile gerçekleşen de bu ve sanat yapıtının yaratımı bu anlamda başka herhangi bir yapım ve üretim sürecinden farklı. Sanat yapıtında yaratıcılık yaratılıyor ve bu yaratıcılık onun büyük bir sanatçı tarafından yapılmasından öte ve başka bir şeyler içeriyor.[15] Sanat yapıtı yaratıcısından, yaratılma koşullarından bağımsız olma, insanlardan bağlarını koparma niteliğine burada kavuşuyor; kendi başına varoluyor.

Heidegger'in sanat yapıtının alıcısını da (tüketicisi veya satın alanı anlamında değil) devreye soktuğu ve sanat yapıtının korunuşu dediği de bir bilme işi. Ama bu bilme, yapıt hakkında enformasyon/öğreni (bilgi değil) sahibi olmak anlamına gelmiyor: sanat yapıtının konumunu, ona gerçeğin kuruluşunu görmek, onda varolanın kendini açığa çıkarmasının içinde durmak demek. Bu durumda sanat yapıtı bağımsızlığından ve kendi başınalığından yoksun kalmış oluyor.[16] Tam tersine tüm diğer bağlarından kopmuş olarak korunuyor sanat yapıtı. Crowther'ın da dediği gibi üretimindeki ampirik koşulları aşabiliyor, varoluşla ilişkimizi oluşturabiliyor ve tarihselliğimizi açığa çıkarabiliyor.[17]

Heidegger'in çalışmaları üzerinden dolanımımızı bu noktada bırakıp yazının başında da kısaca sözünü ettiğim konuya dönersek... Sanırım sanat yapıtının yaratıcısından bağımsızlaşması, üretimindeki ampirik koşulları aşması olayının sanatçının kişiliğinin ve yaratıcılığının topyekûn yok sayılması gibi bir nitelik içermediğini söylemek gerek. Yaratma sürecinde sanatçının kişiliğinin, bireyselliğinin varolmadığı çok da iddia edilebilir bir şeymiş gibi gelmiyor bana. Ancak burada asıl sorun sürecin kendisini nasıl açıklamak gerektiği. Sanat yapıtının yaratılma süreci yaratıcının ereksel eylemi ile açıklanabilir mi? Bana öyle geliyor ki böylesi bir anlayışta sanat yapıtının üretimi belirli bir sonuca ulaşmada araç olma niteliğinden öte bir anlam taşıyamaz; sürecin sanatçıyı yeniden kurgulayan, başından sonu belli olmayan ve ereksel bir yol izlemeyen niteliği yok sayılır. Üstelik bu yaratma süreci sonunda ortaya çıkan yapıtın (bir sanat yapıtının ya da "yapıt olma" niteliği taşıyan başka herhangi bir yapıtın) artık yaratılma koşullarını

14. Heidegger, M: *Nietzsche*, Cilt I: *The Will to Power as Art*. çev. David Farrell Krell, New York, Harper & Row Pubs., 1979, s. 82.

15. Heidegger, M: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. A. Hofstadler, New York, Harper & Row Pubs., 1971, s. 65.

16. *A.g.e.*, s. 67 - 68.

17. Crowther, Paul: "Heidegger and the Question of Aesthetics", *Journal of British Society for Phenomenology*, Cilt 19, sayı 1, Ocak 1988, s. 58.

aşan bir gerçeklik haline geldiği gözardı edilir. Bu bakımdan, yaratıcının bireyselliğinin hakkını vermek ile bir yapıtı bireyci ve özneci açıklama tarzına girmek arasında büyük bir ayırım var, ama bu ayırım çok da hassas dengeler üzerine kurulu gibi; birinden diğerine kayıvermek pek mümkün. Bir yapıtı/çalışmayı tümüyle yaratıcısının öznelliği ile, o öznelliğe bağlı olarak açıklayamayız. Yapıt kendi başına ve bağımsız bir gerçeklik olarak da var. Hatta yaratıcısının bireyselliği ile ilişki kurmamızı sağlayan da yapıtın kendisi. Ortaya konan yapıt olmadan o bireysellik ile ilişki kurmanın koşulları ortadan kalkıyor ve yapıt bu ilişkinin koşullarını da belirliyor. Örneğin ancak filmlerini seyrettikten sonra Pasolini'nin yaşamı ile ilgileniyoruz; bizi böyle bir ilgiye (eğer varsa) çeken de yapıtın ta kendisi. Ve Pasolini'nin kişiliği ile tanışıklığımız yapıtın açtığı yollardan gerçekleşiyor; asla daha fazlası ve tersi değil. Ortada bir yapıt yokken, o kişilik ile ilgilenmenin bile nedenleri yok kısacası. Ayrıca bir yapıtın özneci tarzda açıklanması tarihi, tarihsel olanı topyekûn yok sayan bir özelliğe de sahip. Burada tarih yalnızca "geçmiş" değil, Heidegger'in dediği gibi "güne süren" anlamında, diğer deyişle, hali hazırda mevcut bulunanın geleceğe uzanışı anlamındadır. Bugün, geçmişin hamurundan yoğrularak geleceğe uzanacak olandır bu tarih anlayışında ve "bir yapıt ancak gelecek olanın etkisine doğru konuşarak, böylelikle olmuş olanın gizli buradalığını özgür kılarak ve onu bize dillendirerek yapıt olur".[18]

Son söz olarak denebilir ki, Heidegger'in sanat yapıtını bir öznenin nesnesi olarak görmekten kurtulup onu kendi bağımsızlığı içinde görme gerekliliğine yaptığı vurgu, yalnızca sanat yapıtı değil, modern bilim ve teknoloji üzerine yazdıklarında da görüldüğü üzere, tüm varolanlara karşı takındığımız modern, özneci tavrın bir eleştirisi şeklinde gerçekleşiyor. Böylesi bir eleştirinin bu yazının sınırlarını aşan zenginliğinde, somut sorunlarına somut çözümler arayan modern bireyin beklediği türden yanıtlar bulunmadığı açıktır. Ancak somut yanıtlar aramaksızın sorgulama ve düşünmeyi baştacı eden Heidegger'de bugün üzerinde tartışılan pek çok noktayı birdenbire karşınızda –ama oldukça şaşırtıcı bir biçimde– buluverdiğiniz de bir gerçek.

18. Heidegger, Martin: 'Pinciples of Thinking'. *The Piety of Thinking* içinde, çev. James G. Hart ve John C. Maraldo, Londra, Indiana University Press, 1976, s. 48.

HEIDEGGER ÜZERİNE ÜÇ SORU

Söyleşi

Oruç Aruoba, Orhan Koçak, İskender Savaşır

ORHAN KOÇAK: Kayıkçı döğüşü başlıyor. İlk soru daha çok Oruç'a, ama İskender'den de bir cevap gelebilir. "Heidegger Nazi olamaz, çünkü Nazilik düşüncenin karşıtıdır, düşüncenin tahribidir. Oysa Heidegger düşüncenin kendisidir, öyleyse Nazi değildir." – 80'lerde yaklaşık olarak böyle bir savlamayla çürütmeye çalışmıştın "Nazi Heidegger" düşüncesini. Ama tam da bu son dönemde Heidegger'in Nazi partisiyle aktif ilişkilerini ve üniversitede yediği herzeleri (ihbarcılık, vb.) belgeleyen ve bununla kalmayıp Heidegger'in düşüncesiyle Nazi pratiği arasında bir içkin bağ olduğunu belli bir tutarlılıkla öne sürebilen çalışmalar yayınlandı, Almanya'da, Fransa'da, Amerika'da. Bunların ışığında, "Nazi olamaz, çünkü düşünüyor" savına şimdi nasıl bakıyorsun?

ORUÇ ARUOBA: "Sav"ım tam bu değildi – ama önce bir şey belirteyim: Söyleyeceklerimle sanki Heidegger'i savunmak istiyor gibi görülürsem, bu yanlış bir izlenim olacak – 'temize çıkarma'ğa falan çalışmıyorum; çünkü, benim için Heidegger, şu kadar cilt ve şu kadar sayfalık bir *metin* toplamıdır – bu metinlerin yazarı olan Martin, başka ne yapmış olursa olsun, bu, benim bu metinler üzerine düşündüklerimi etkilemez ya da değiştirmez. En uç belirleme bu... Yani: Martin Heidegger'in, tarihsel olarak, 1933-45 arası, politika içinde yer aldığı; inanmış, iflah olmaz bir Nazi olduğu, olgusal olarak *kanıtlansaydı bile,* bu, benim düşünür Heidegger konusundaki değerlendirmelerimde nebze fark yaratmazdı. Bu uç noktadan, ötekine gidersek: Ortada böylesine tarihsel 'olgusal kanıtlamalar' –ya da kuşkular, belirtiler, iddialar, vb.– *hiç* bulunmasaydı, *yalnızca* o metin toplamı ortada olsaydı, bu toplamdan, Heidegger'in Nazi olduğuyla ilgili *hiçbir* gösterge hatta *hiçbir* ipucu çıkarılamazdı – asıl savım da bu...

O sözünü ettiğin yazıya karşı çıkanlar, bunu yanlış anlamışlardı: Çoğunun paylaştığı bir kanı, benim faşizmi hafife aldığım / 'kafasız' sayarak tehlikesini küçümsediğim yolluydu. Burada yapılan karıştırma, bana yanıt

verenlerin çoğunluğunun konuştuğum *düzeyi* iyi belirlememelerinden ileri geliyordu: Ben Heidegger ve onun gibi *düşünür olan kişilerden, mesleği düşünmek olan kişilerden* söz ediyordum; yoksa, böyle bir çabası olmayan kişilerin, yalnızca faşizmi değil, herhangi başka bir ideolojiyi "benimsemeleri"nin nasıl pamuk ipliğine bağlı olabileceğini biliyorum. Oysa, düşünür sayılabilecek kişiler arasında (benim bildiğim) yazımda sözünü ettiğim "adım adım kavrama" sürecinden geçerek faşist olmuş bir kişi yok. Hatta, yine bildiğim kadarıyla, ister Faşizm ister Nazizm adı verilsin, iyice genel çizgileriyle 'milliyetçilik' denen anlayışın, bütünlüklü bir dünya görüşü, toplum anlayışı ve eylem ölçüleri içeren bir düşünsel yapı olarak herhangi bir felsefi temeli yoktur. Şu anlamda: Kabul edilsin ya da edilmesin, kendi içinde tutarlı sayılması gereken bir biçimde temellenmiş bir kuramı yok. Milliyetçilik (ya da Faşizm, ya da Nazizm; sözünü ettiğim açıdan bunlar arasında bir fark yok), ideolojik oluşum bakımından, tek kişilerin benimsemelerine 'sunulan' biçimiyle, *düşünülmemiş* bir tutum ve tavırdan öte bir şey değildir, o zamanki yazımda da bunu açıklamaya çalışıyordum: Milliyetçilik düşünülmeden edinilen bir tutum olmak zorundadır, çünkü zaten düşünmeye, düşünülmeye elverişli değildir: Düşünce süzgecinden geçirilince dağılır, çünkü *içkin* tutarsızlıklar, *mantıksal* bozukluklar içerir. Kısaca: Milliyetçiliğin arkasında, "büyük" bir düşünce olamaz.

Bir karşılaştırma yapmıştım: Bugün çeşitli biçimler almış Marksist düşüncenin arkasında, büyük bir kafanın ürünü olan önemli ve değerli bir düşünsel bütün, yani Marx'ın yapıtı yatar. Oysa (hangi adla anılırsa anılsın) 'karşıt' görüşün arkasında böyle bir bütün yoktur.

Öte yandan, "düşüne düşüne faşist olmuş" düşünür örneğini bilmiyorum ama, 'karşıt' yandan böyle örnekler var bildiğim: Sonradan (yani gençliğinde 'kapılmış' olmadan) kendine özgü bir Marksist olan Walter Benjamin ile "Fabian-sosyalist" Bernard Shaw, ya da geç yaşta sosyalist olan Andre Gide, bu tür düşünürlere iyi örneklerdir.

Peki, 'takipçiler'i bırakalım; bu Faşizmin *kurucusu, baş-kuramcısı* kim? "Irkçı" Houston Steward Chamberlain mi? ... "Kan ve Onur"dan söz eden 'resmi filozof' Rosenberg mi?... Daha geriye gidersek, "antisemit" Richard Wagner mi?... "Hegelci" Baba Jahn mı? *Il Duce*'yi, *Der Führer*'i sayalım mı? Hangisi olursa olsun, şurası kesin ki, bu 'kuramcı', düşünsel düzey bakımından bu 'görüş'ü herhangi bir sağlam felsefi temele oturtabilecek 'kalibre'de biri değil... – Üşenmeyenler *Das Kapital* ile *Mein Kampf*'ı karşılaştırsınlar!

Benim de o zamanki yazımdaki kaygım, bu "karşıt görüş" anlayışına yönelikti (bulanık bir biçimde): Şimdilerde "12 Eylül öncesi" denmesi

âdet olmuş dönemde, yazımda "eşit ölçüde saçmalıklar" dediğim ideolojiler karşı karşıya geldi. O biçimleriyle aralarında hiçbir fark yoktu – ne duvarlara boyanan sloganlarında ne de tetik çeken parmaklarında...

Ama, bu farksızlık "12 Eylül sonrası"nda iyice ileriye itildi: Sanki, o biçimleriyle ortaya çıkışları, kendileri sayıldı. Arkada yatan düşünsel temeldeki düzey farkı tamamiyle gözardı edilerek, "İşte, karşıt iki görüş, ikisi de..." denmeğe başlandı. Oysa bu iki görüş arasında, hem düşünsel *yoğunluk* hem de felsefi *düzey* açısından dağlar kadar fark vardır.

İkinci noktaya, Heidegger'in düşünsel durumuna gelince, düşünürün temel (belki de tek sayılabilecek) kitabı *Varlık ve Zaman*'ı ele almak gerekir. Bu kitabı dikkatlice okumağa (ne kadar okunabilirse...) çalışan, biraz da Yeni Çağ felsefesine bulaşmış biri, burada, bilinçli bir biçimde, yepyeni bir "insan" anlayışının ortaya konduğunu görebilir.

Heidegger, geniş bir eleştirel bakışla, 'modern' düşüncenin 'babası' Descartes'tan başlayarak Hegel'e, oradan da Dilthey'e uzanan bir görüşler zincirinde içerilen "insan" anlayışlarına karşı çıkar. Bu karşı çıkış, iki noktada odaklanır: Bir, tek insanı yalnızca "bilgi öznesi" olarak gören görüşlerin; iki, tek insanı yalnızca "toplum üyesi" olarak gören görüşlerin temellerinde yatan insan anlayışlarının billurlaştığı noktalardır bunlar. Birincisi, Hıristiyanlığın "ruh"undan başlayarak, Yeni Çağ "epistemoloji"sinin "süje"sine; ikincisi, Hegel'in "birey"inden başlayarak, Marksçılığın "sınıf üyeliği"ne kadar uzanır.

Heidegger, bütün bunların karşısına, Eski Yunan (Sokrates-öncesi) "metafiziği" ve Ortaçağ (yerleşik Kilise öğretisi öncesi) "mistisizmi"ne geri giderek, 'modern'lerden yalnızca (kısmen) Kant'a ve (büyük ölçüde) Nietzsche'ye dayanarak, kaynaklarını da sanattan, özellikle şiirden (Hölderlin, Rilke, George...) çekerek, yepyeni bir insan anlayışı getirmeğe çalışır.

Bu insan anlayışı (Heidegger Latince "*person*" sözcüğünden pek hoşnut olmasa da) Türkçe "*kişi*" sözcüğünde (üstü örtük de olsa) bulunan anlamı içerir: Belirli bir yaşam dizisi içinde belirli olaylarda belirli ilişkilere giren ve çıkan bir tek insan... Her biri ayrı bir kişi olan öteki bütün insanlardan apayrı, biricik ve örneksiz, bir defalık ve geçici olan bu "varlık" türü için Heidegger "*Dasein*" terimini kullanır. Kökü bakımından "burada/şurada olma" anlamına gelen ve gündelik Almanca'da "varoluş" anlamında kullanılan sözcüğe, Heidegger hem yeni bir dilsel biçim verir hem de yeni bir anlam yükler. Bu "varlık tarzı", ayrı tekler olan "olgusal *Dasein*'lar"ın (bir ad-soyadı ile nitelenen, doğum-ölüm tarihleri olan tek insanların) varlık tarzıdır.

Bu varlık tarzının çeşitli özelliklerini ("kaygı", "tasa", "kapalı-kararlılık", vb.) irdeleyen Heidegger, *Dasein*'ın en önemli varlık temeli olarak

"ölümüne (doğru) olma" dediği tutumu gösterir. *Gün gelip öleceğinin bilinci, Dasein*'ın "varlığı" ile "zamansallığı" arasındaki ilişkiyi kurar. Bu bilinci canlı tutan, "unutkanlığa" düşmeyen *Dasein*, elde edeceği "özgürlük" yoluyla "sahiciliğe", "kendi kendisi olma"ya ulaşabilir.

Burada çok kısa ve yetersiz bir özetini verdiğim bu anlayışın önemi şuradadır: Fransız Devrimi'nden bu yana gelişen "ulusallığı" içeren ve burjuva toplum biçiminin temelinde yatan insan anlayışları, tek insanların "*bireyliği*" temeline oturur. Bu görüş içinde, tek insanlar toplum içindeki 'yerleri'ne indirgenir: *Ne* olarak görülecekleri, toplumsal ilişkiler ağında bulundukları konumca belirlenir; ötekiler de onları öyle görürler.

Batı felsefesinde bu indirgemeye karşı çıkan ve insanın kişi olan yanı üzerinde duran gelenek, Kant'la başlar, Schopenhauer/Kierkegaard yoluyla Nietzsche'ye ulaşır. Heidegger de dolaysız olarak bu çizgi üzerinde yer alır. Bu geleneğin günümüze dek uzanan çizgisinin ucunda da Foucault durur.

Şimdi, tarihsel olarak, çeşitli 'milliyetçilik' türleri, insanın bireyliğini ön plana alarak, tek insanlara (kendi 'üye'lerine *ve* 'öteki'lere) bakış biçimlerini bu anlayışla yoğurmuştur; Faşizm ile Nazizm de bu anlayışın en uç biçimlerini geliştirmiştir. Bu iki toplum biçimi içinde tek insanların 'sınıflandırılış' biçimleri "ulus" kavramının uzantısı olan "ırk" kavramının üzerine oturur: Şu kişi, *bir* Alman'dır, *bir* Yahudi'dir, *bir* İngilizdir, v.b.

Bu açıdan bakılınca, Heidegger'in üzerinde yer aldığı gelenek ve kendi geliştirdiği felsefe görüşü, her türden milliyetçilik anlayışına taban tabana karşıttır.

İşte, bu yüzden, Heidegger, düşünsel olarak, faşist olamaz...

Bu noktada, bir tümcesini aktarayım – epey tartışılan bu saptamayı "iğrenç" bulanlar da var "dâhiyane" bulanlar da (Tümce, 1949 Bremen "Teknik" konuşmaları dizisinin yayınlanmamış bölümlerinde bulunuyor; aktaranlar önce Lacoue-Labarthe, sonra Schirmacher):

"Çiftçilik [*Ackerbau:* "tarla işlemek"; tarım] bugün, motorize edilmiş gıda endüstrisidir, özünde, gaz-odalarında ve imha kamplarında ceset üretilmesi [*Fabrikation*] ile aynı, ülkelerin ablukaya alınarak açlığa terkedilmesi ile aynı, hidrojen bombalarının imal edilmesi ile aynı."

Bir zamanlar –'morbid' bir merakla– imha kampları komutanlarının "Führer"lerine sundukları raporları okumuştum; o zamanlar Heidegger'in bu tümcesini bilmiyordum, ama sözünü ettiği "Fabrikation"u çok iyi görmüştüm – çok iyi işleyen (Amerikalılar "efficient" derlerdi...) fabrikalardı, imha kampları... – Nasıl yorumlanırsa yorumlansın, en azından Heidegger'in bakış biçimini ucundan da olsa belirtiyor sanıyorum bu tümce.

Yaşamında Nazizme fiilen 'bulaşmış' olması savlarına geçersek, bu

savların sahipleri, genellikle şu noktaları 'kanıt' olarak kullanırlar:

1) NSDAP'nin iktidara gelişinden sonra, partili Bakan tarafından, bir yıla yakın bir süre elinde tuttuğu Freiburg Üniversitesi rektörlüğüne atanması (Nisan 1933-Şubat 1934).

2) Rektör olduktan sonra, Üniversitenin Hitler Gençliği'nin elinde bulunan öğrenci yayınına, içinde "Führer, şimdiki ve gelecekteki Alman gerçekliğidir" gibi tümceler geçen bir yazı vermesi.

3) Kitabı *Varlık ve Zaman*'ın Nazi dönemi içinde yapılan basımında, hocası (Yahudi/rejim aleyhtarı) Husserl'e "saygı ve dostluk" ifade eden adamanın kitaptan çıkarılması.

4) Bu dönemde, eskiden yakın dostu olan (rejim aleyhtarı/karısı Yahudi) Karl Jaspers ile ilişkilerinin kesilmesi.

Heidegger, yaşamı süresince, bu noktalarla ilgili susmuş, *Der Spiegel* dergisi yayıncılarının bu konudaki söyleşi isteklerini (1966'da) kabul ederken de, söyleşinin ancak ölümünden sonra yayınlanmasına izin vermiştir. Öyle de olmuştur; 1976'daki ölümünden sonra, söyleşi dergide yayınlanmıştır. Söyleşi yayınlandıktan sonra, Heidegger'le ilgili suçlamalar durmuş ya da en azından yinelenmemiş, açık 'muarızları' bile, nesnel olguların ortaya çıkmasını beklemeğe başlamışlardır.

Sonradan, sözünü ettiğin gelişmeler oldu: Victor Farias adlı –öğrencisi de olmuş (?), ama Derrida'nın saptamasıyla, "Heidegger'i herhalde bir saatten fazla okumamış"– biri, Fransa'da bir kitap yayınladı (Almanya'da yayıncı bulamamış(?)). Ben kitabı okumadım; ama öven ve yeren birçok yazı okudum. Farias'ın 'arşiv çalışmaları'ndan pek yeni bir 'tarihsel olgu'nun çıkmadığı anlaşılıyor. Birkaç nokta şunlar:

5) Heidegger 1945'e kadar NSDAP aidatlarını muntazaman ödemiş.

6) Göğsüne (an azından 1934'e dek) 'kartallı Swastika' rozetini takmış.

7) Bıyıkları, Hitler bıyıklarıymış.

Yukarıdaki noktalarla ilgili, düşünürün *Spiegel* söyleşisindeki açıklamalarından çıkan durum şöyledir:

1) Heidegger, rektörlüğü, öteden beri düşündüğü "bilim düzenlemesi"ni üniversite içinde gerçekleştirmek için kabul etmiş; ancak, Bakanlığın, iki dekanı salt Yahudi olmalarından dolayı görevden almasını istemesi üzerine, istifa etmiştir. Bu arada, rektör olarak, Yahudi aleyhtarı "Judenplakat"ın (Yahudi afişi) üniversite içinde asılmasına izin vermemiş; bir 'kitap yakma şenliği'ni de yasaklamıştır.

2) "Führer" ile ilgili tümcenin geçtiği yazı, istediklerini gerçekleştirmek için "taviz vermek" zorunda olduğunu hissettiği öğrencilerin ağızlarına sürülmüş bir parmak baldır.

3) Husserl adamasını kitaptan çıkaran, yayıncısıdır – durumu öğren-

dikten sonra Heidegger'in, metin içinde hocasına borcunu belirten bir notu kurtarmaktan başka yapabileceği bir şey kalmamıştır.

4) Jaspers ile 'bozuşma', siyasal değil, büyük ölçüde felsefi temellidir; iki düşünür arasındaki insanca ilişkiler, eşleri aracılığıyla sürmüştür.

5) NSDAP üyeliği, muhtemelen, Rektörlük, Profesörlük gibi 'devlet makamları'nın otomatik bir sonucuydu.

6) Aynı şekilde, 'kartallı Swastika' da Rektör 'cübbesi'nin bir aksesuarıydı herhalde. (Ayrıntıları bilmiyorum...)

7) Bıyığa gelince – herhalde Charlie Chaplin de Hitler'ciydi; ya da, ben, Stalinist'im!...

'Somut' noktalar bunlar – bu konuda *kişi* Heidegger üzerine varılacak 'yargılar' ne olursa olsun, sanıyorum, şu anda yapılması gereken, olayların akış yönü konusunda "tarih"in (ayrıntılı ve yansız biyografilerin) ortaya çıkaracağı bilgileri beklemektir.

Ancak *düşünür* Heidegger konusunda şu sorulabilir: Nasıl olmuştur da, 20. yüzyılın en aydınlık, en yoğun düşünsel yapıtlarından birini yazmış bir düşünür, aynı yüzyılın en karanlık, en kanlı sayfalarını yazmış bir siyasal akıma, ne biçimde olursa olsun, bulaşmış olma kuşkusunu uyandırabilecek bir şeyler yapmış?...

–Şu filozoflar, hiç öğrenmezler ki –Platon, Syrakusa'ya gidip, kentin Tiran'ı ile işbirliği yaparak, kafasındaki "ideal devlet"i kurmağa çalışmamış mıydı? – Thomas More, "utopia"sını yaşamında "şansöliye mührü"yle damgalamamış mıydı? Platon paçayı dar kurtarmış, More ise kelleyi vermişti, bu uğurda –ya Heidegger'in başına gelenler?–

'Canlı', 'yepyeni', 'güçlü' bir toplum ("tarihsel bir *Dasein*") oluşmaktadır ya, insanlar silkinmekte, yeni bir yaşam biçimine yönelmektedir: Tam sırası – Heidegger Efendi de kafasındaki insan ülküsü doğrultusunda bir bilim/öğretim düzenlemesini gerçekliğe sokabilir şimdi: binlerce yıllık 'metafizik'ten uzak, 'geleceğe' dönük, "insanın varlığını açıklığında ortaya koyacak" bir eğitim, bir aydınlanma gerçekleştirebilir... Jaspers'in aktardığına göre, 1933'teki politik çalkantılar içinde, Heidegger'e kurulmakta olan düzen konusunda bir şeyler anlatmağa çalışırken aldığı ilk yanıt, "Katılmak gerek" oluyor; sonra da, şöyle diyor Heidegger, Hitler için: "Azizim, ellerine dikkat etmediniz mi?"... Pek güzel elleri varmış, anlaşılan, Hitler'in...!

İşte, Heidegger için Hitler'de dikkat edilmesi gerekli tek şey, elleridir...

Filozoflar, öğrenmezler hiç – peki, ya biz?... Biz ne zaman öğreniyoruz ki, her şeyden, tarihten, düşünceden; düşüncenin acısından, tarihin ağırlığından uzak yargılamalarımızla, damgayı vurmamayı, notu vermemeyi?

Öğreniyor muyuz?

İSKENDER SAVAŞIR: Keşke bu soruları yanıtlarken o dönemdeki, sözünü ettiğin *Yeni Gündem* yazıları elimin altında olsaydı. O zamanlar Heidegger'in düşüncesiyle alışverişim daha diriydi. Ama bir kere daha deneyeyim.

Bence Heidegger'in Nazizm karşısındaki zaafı, bütün praxis felsefelerinin pratik karşısındaki zaafından farklı değildi. Heidgger (ve Lukacs) gibi kötü şöhretli örneklere geçmeden önce, istersen üstad'ın teorik düşüncesi ile tarihsel pratik arasındaki ilişkiye bakalım. Marx "aklın tarihte tecelli etmesini" (kabul, oldukça Hegelci bir yorum oldu), insanın yabancılaşmayı aşıp, özüne, kendi hakikatine kavuşmasını, modern bir işçi sınıfının örgütlü eylemliliğine bağlıyordu. Bu yüzden de dönemin en modern işçi sınıfı olan İngiliz işçi sınıfının en örgütlü eylemi olan Chartist hareketi hep destekledi. Ancak İngiliz işçi sınıfının hareketinin özümsenme sürecinin belki de başlamış olduğu bir dönemde Paris Komünü patlak verdi. Marx, bilindiği gibi, kısa bir duraksamadan sonra Komün'e destek verdi. Destek vermekle de kalmadı, kuşatma altındaki bir şehirde 70 küsur gün sürmüş bir yönetimde, küresel ölçekte tasarlanan bir devlet biçimi olan proletarya diktatörlüğünün rüşeym halini gördü. Tarihin hareketi dışında, insan eylemliliğinin arayarak kuracağı biçimler yerine soyut modeller dayatmayı özenle reddederek kendini ütopik sosyalistlerden ayırdeden Marx'ın (ve *Devlet ve Devrim*'in Lenini'nin) devlet tasarımı şaşırtıcı ölçüde anarşistlerinkine yaklaştı. Sonuç malum: *Horror vacui*. Anarşizmin yarattığı olanaksız boşluğu, Stalinist devlet aygıtı doldurdu. Ama bu konuda lafı daha fazla uzatmayayım. Nasılsa bir Geçiş Devleti üzerine yeterince düşünülmemiş olmasının yarattığı sancı ve trajediler üzerinde sen benden daha fazla düşündün.

Ama hikâyeyi daha da geriye götürebiliriz. Hegel'in sırasıyla, Fransız Devrimi, Napolyon ve Prusya Devleti ile ilişkilerini hatırlayabiliriz. Hak ile hakikati birbirinden ayırmayan, hakikati öznenin tasarımlarının iç tutarlılığında ya da dışsal nesnelere uygunluğunda değil, varlığın kendi hareketinde arayan –kısaca düalizmi reddeden– düşüncelerin tarih tarafından teslim alınması, bizim entelektüel mirasımızın oldukça tanıdık bir bileşenidir. (Vico şanslıydı. 18. yüzyıl İtalyası ancak küçük kötülüklere izin veren bir Akdeniz taşrasıydı.)

Bütün bu söylediklerimden Heidegger'i de düalizmi reddeden bir praxis düşünürü olarak yorumladığım sonucu çıkıyor olsa gerek. Bütünlükçü (ve bu yönüyle de Lukacs'la akrabalıkları olan) bir praxis düşünürü... Ne demek istediğimi açmaya çalışayım. Heidegger'e göre tek tek nesneler hakkındaki bilgimiz, her zaman kendisi bilgi olmayan bir varlık anlayışına yaslanır. Bilginin aksine, bu anlayış açık seçik kavramlarla, kurallarla, ya-

salarla dile getirilemez. Gövdemizde, davranış tarzımızda teçessüm etmiştir; sahip olduğumuz, olabileceğimiz, unutabileceğimiz bilgilerin aksine, varlık anlayışımız bilfiil varlığımızın bir parçasıdır, dünya karşısında bir temel anlayışlılık, hazırlıklılık halidir.

Çok gizemli bir şey kastetmiyor Heidegger. Sık sık başvurduğum bir örnekle anlatmaya çalışayım: Amerika'dan Türkiye'ye döndüğüm ilk yıldı. Bir tezgâhtar paranın üstünü verirken parayı yere düşürdü. Gözleri seğirdi; yere eğilecek gibi oldu ama eğilmedi; paranın üstünü kasadan aldı ve bana verdi.

Niçin yadırgattı beni bu davranış? Çünkü Amerika'daki hiçbir tezgâhtardan o göz seğirmesini, o yere doğru eğilme hamlesini beklemezdim. Hiç duraksamadan, otomatikman paranın üstünü kasadan bana verirlerdi. (Gerçi sonunda bizim tezgâhtar da aynı şeyi yaptı. Hem şimdi artık belki o da duraksamadan veriyor. Zaten ben de bu jesti yadırgamayacak kadar aradaki mesafeyi yitirdim.)

İkisinin arasında fark parayla ilişkileriyle ilgili değil, çok daha genel bir şey. Bizim tezgâhtar hâlâ kırılgan nesnelerin dünyasında yaşıyordu. Eşya, onun için, her an kollanması, gözetilmesi gereken bir şeydi. Oysa Amerikan tezgâhtarların dünyasında nesneler her zaman yenilenebilir; yere düşen bir bardak da olsa, yerine yenisi alınır – hem zaten, büyük bir ihtimalle olduğundan, kırılmayacaktır. Önemli olan işlerin (hizmetin?) aksamadan sürmesidir. Dünya karşısında iki farklı tetikte olma biçimi... Biri nesnelerin kırılganlığını gözetiyor, diğeri işletin aksamamasını... Dünya her zaman bizim tasamızdır (Sorge); ama onu nasıl tasa edindiğimiz varlık anlayışımıza bağlıdır.

Sorun burada değil. Böylesi gövdeye sinmiş beklentiler, duyuşlar, iş görme tarzları tarafından şekillenmiş, kendine özgü bir zamansallığa sahip bir şeyi, geleneksel olarak "gelenek" diye adlandırılabilecek bir şeyi ayrıntılandırmakla, Heidegger'in, "varlık anlayışı" adlandırmasını hak edecek kadar önemli bir varlık katmanını aydınlattığını düşünüyorum.

Sorun bir sonraki adımda... Heidegger belirli bir varlık anlayışının, belirli bir kültürde yaşayan herkes tarafından paylaşıldığını söylüyor - söylemiyorsa da imâ ediyor. (Herhangi bir şeyin varolmasının ne anlama geldiği üzerinde anlaşamayan iki insanın, nasıl aynı toplumda barınabileceği, nasıl ilişki kurabileceklerini düşünmek, Heidegger'in sistematiği açısından bakıldığında, oldukça güç.)

Varlık anlayışının bu kadar yekpare –demin 'bütünlükçü' dediğim– bir yorumunun, politik/pratik düzleme tercüme edildiğinde, ne kadar boğucu bir konformizm anlamına geleceği aşikâr olsa gerek.

ORHAN KOÇAK: Bu da İskender'e, ama Oruç'u da ilgilendirdiğini sanıyorum. Heidegger okuyarak Marksist olduğunu söylemiştin. Bunu anlamak çok zor benim için. İkisinde de "tarihsellik" kategorisinin çok önemli bir yer tuttuğu söylenebilir belki. Ama daha ileri gidilemez. Marx'ın bütün düşünme tarzı tarihseldir, Heidegger'deyse düşüncenin sahip çıktığı kavramlardan biridir (belki en önemlisi) tarihsellik. Öte yandan, Heidegger daha çok "zamansallık" olarak alır tarihselliği, ki bu da tarih-dışı, belirlenmemiş bir tarihsellik anlamına gelir. İnsan, Heidegger'e göre ezelden beri tarihseldir, her zaman çoktan tarihseldir. Oysa Marx için tarih ve tarihsellik de bir üründür, bir koşul olduğu kadar yapılan bir şeydir de. Tarihin ve tarihselliğin anlamlı bir kategori olmadığı bir zaman da vardır Marx'a göre, emeğin ve toplumun henüz olmadığı bir zaman. Heidegger için somut tarihin olaylarının önemi yoktur, tarihten çok Tarihsellikle ilgilidir. Oysa Marx için tarih her şeyden önce olaylar demektir, sonra da bu olayları belirleyen derin dinamikler, sermayenin gelişme yasaları vb. Çok önemli bir fark da şurada bence: Bütün anti-metafizik tutumuna rağmen Heidegger'de yine de çok kuvvetli bir özcülük vardır, insanın (*Dasein*) özünü arar ve bunu da bir tür özsüzlük olarak tanımlanabilecek zamansallıkta bulur. İnsan, zamanı sezen, bir geçmişi ve bir geleceği olduğunu bilen varlıktır Heidegger'e göre, ölüme-doğru-olan varlıktır. Marx'ta yoktur böyle bir negatif özcülük. İnsan, toplumsal ilişkilerinin "toplamıdır" ona göre. Nasıl bir köprü kurabilmiştin sen? Yoksa, artık sosyalizmden vazgeçtiğin için, Heidegger ile Marksizm arasındaki bağ da otomatik olarak önemsizleşti mi senin için?

ORUÇ ARUOBA: "Tarihsellik" konusunda, Orhan'ın söylediklerinin epey yaklaştığı; ama, yukarıda yaptığım "birey"-"kişi" farkını yapmadığı için, biraz 'teğet' geçtiği bir tavrı vardır Heidegger'in:

"İnsan" tabiî ki tarihseldir; "birey" de, toplum üyesi anlamında, tarihin en küçük birimidir – oysa "kişi" (*Dasein*) bir toplum ve bir tarih içine 'doğar'; onun 'tarih'i, 'ömür'dür –bir mezar taşını düşünün: bir ad, bir de doğum ve ölüm 'tarih'leri– kişinin "zamansallığı" budur. Bunu, her zamanki dilsel cambazlığıyla, şöyle belirtir Heidegger: "Tarih", Almanca'da *Geschichte*, *schicken* (göndermek) fiilinden türemiştir; *Schicksal* (kader, yazgı) da aynı fiilden gelir. Heidegger bir "kader" olarak –kendi elinde olmadan– "tarihsel" bir durumda "dünyaya gelmiş" *Dasein* 'ın tarihselliği için, *Geschick* (gönderi!?) sözcüğünü kurar. (Hangimize sordular ki, şu şu tarihte, şu şu toplum içinde "dünyaya gelir" misin, diye?...)

Bu anlamda da, –gene– tabii ki tarihseldir kişi: Şu belirli yerde şu belirli zamanda yaşamak zorundadır; orada da, her şeyden önce hazır bir dili,

onun çevresinde de, oluşmuş ve oluşmakta olan yaşam biçimlerini; yani, bir toplumu ve tarihi, hazır bulur – onların içine "fırlatılır". Bu konumuyla, *Dasein* (tek insan), "ilkin ve çoğunlukla" *Man* (birey)dir. Bu da Heidegger'in dilsel numaralarından: Almanca'da öznesi belirsiz fiillerle kullanılan bir gramatik öge olan "*man*"ı alır, önüne 'artikel' koyup 'substantif' yapar: *das Man*... Bu, Türkçe'de "Adamın kafasını bozma", "İnsan böyle şey yapar mı?" vb. gibi deyimlemelere benzer bir biçimde işler; örneğin, "Buna dikkat edilmesi gerekir" gibi bir tümce, tam bu biçimiyle söylenmek için, çok fazla dolambaç gerektirir; bunun yerine "*Man* dikkat etsin" der Almanca.

Das Man "kategori"si, tam da yukarıda yapmağa çalıştığım farktaki "birey"dir: herhangi birisi; başka birisi de olabilecek bir toplum üyesi; kimliği belirsiz –bir toplumsal konum içinde bulunan– bir insan: "adamın teki" – isterseniz "sokaktaki adam"; örneğin, kamuoyu yoklamalarının öznesi...

Bu "kategori", *Dasein*'ın "eksiklikli" bir "kip"idir – yani, kişi olmamış insandır – kendi kendisini kuramamış insan... Toplumuna ait, tarihinde sürüklenen, bunların da sıkıntısını ("kaygı"yı) çekmeden, yaşayıp giden insan...

Bu bakımdan, tabiî ki Marx'ın "tarihsellik" anlayışından bambaşka bir anlayışı vardır Heidegger'in. İskender nasıl bir bağlantı kurar, bilmiyorum; ama, bir yakınlaşma noktası, belki "yabancılaşmadan kurtulma" düşüncesinde bulunabilir: Kişiyi (Marx için bireyi) "insan olma" (Heidegger için "kendi kendisi olma") koşullarından uzaklaştıran, yabancılaştıran, "toplumsal ve tarihsel koşullar" ise, bunların "bilinci"ne (Marx için "sınıf bilinci"ne) varıp onlara karşı çıkması, insanın (Heidegger için "kişi"nin) "kendi kendisi olma" çabası olarak anlaşılabilir. Ama, Marx yukarıda değindiğim "insan" odaklı gelenek üzerinde durur – Marx için "birey" ve "insan" vardır; Heidegger için ise, "insan" neredeyse hiç yoktur, *Dasein* ve onun "varoluş kipleri" vardır. Bağdaştırma ancak bir üçüncü düzeyde gerçekleştirilebilir, sanıyorum – bakalım İskender ne diyor...

İSKENDER SAVAŞIR: Madem sorunun ekseninde tarihsellik yatıyor, ben de tarihsel koşullardan başlayayım. Önce kişisel tarih: Heidegger'le Marksizm arasındaki ilişkiyi 'keşfettiğimde', daha doğrusu Heidegger'i keşfettiğimde dil psikolojisi tahsil ediyordum. Benden beklenen ve benim kendimden beklediğim, dil ve anlam sorunları üzerine düşünmekti. Gerek yurtdışında olduğumdan, gerek çalışma alanım çocuk dili olduğundan "dilin aynı zamanda hem belirli bir varoluş tarzına özgü, belirli bir pratikler bütünü ile sıkı sıkıya iç içe geçmiş olmasını, hem de anlam iletebilme yeteneğine sahip olmasını nasıl bir arada düşünebilir, istişare edebiliriz?" gi-

bi sorularla uğraşıyordum. Anlam pratiğe göre ise, paylaşmadığımız, dahil olmadığımız, parçası olmadığımız varoluş tarzlarını nasıl anlayabiliriz?

Heidegger'in "varlık", "zaman" gibi temel kavramları yorumlarken, kilit noktalarda hep üretici bazı pratikleri örnek olarak seçtiğini fark ettim. En ünlü örnek, tabii, "*zuhanden*" ele-gelen nesne kavramını örneklemek için başvurduğu çekiç örneği... İşliğinde çalışmakta olan bir marangozun araç-gerecinin varoluş tarzı, bilimin ya da genel olarak kayıtsızlaşmış bir teorik bakış açısının tanıdığı, önümüzde-duran ("*vorhanden*") nesnelerin varoluş tarzıyla aynı değildir. Daha da önemlisi, üretim araçlarının varoluş tarzı belirli bir anlamda, daha "dolu"dur. Başka bir deyişle, bilimin tanıdığı çekiçten, atomlardan, moleküllerden –ya da iktisadi büyüklüklerden– oluşan bir çekiçten hareketle marangozun kullandığı çekicin varlığına ulaşamayız.

Yine, Heidegger *Fenomenolojinin Temel Sorunları*'nda Aristoteles'in "*eidos*" kavramını yorumlarken, bu kavramın, kafasındaki bir modele göre bir ürün imal etmeye çalışan bir zanaatkârın pratiği hesaba katılmaksızın anlaşılamayacağını iddia eder. Ama "eidos" kavramı bu pratiği yalnız yansıtmakla kalmaz, onu çarpıtır da, ondan daha eksiktir. İzninle burada yalnızca bir oyundan ibaret olmayan bir kelime oyunu yapayım: Resmi görüş, resmi olduğu varlığın hakikatini, tam da resmî olduğu için yansıtamaz.

Heidegger, "üretim", "emek" kavramlarını doğrudan tematize etmez. Ama kendi yorumlama pratiği içerisinde, pratiğin önceliğini göstermeye çalışırken verdiği örnekler arasında üretici pratikler hep ayırdedici bir rol oynar. İşte buradan hareketle, Marksist "üretim tarzı" kavramının güçlü bir yorumlama aracı olabileceği sonucuna vardım. Bu, işin teorik yanı...

Ama eğer varlığın yapısı hakkındaki en derin kavrayışımız üretim araçlarıyla, örneğin şu an elimde tuttuğum kalemle kurduğum sükûnet ilişkisinde gizliyse (ya da açıksa), o zaman Heidegger'in "varlığın unutuluşu" diye andığı süreç, Marksizm'in "yabancılaşma" kavramına şaşırtıcı ölçüde benzemeye başlıyor. O zaman da, varlığın unutuluşunun aşılma sürecinin de, üreticilerin üretim araçlarını yeniden sahiplenmesinden geçeceği, hiç değilse benim için, aşikâr hale geliyordu.

Özcülük konusunda söylediklerine katılmıyorum. Bence Marksizm'in de, genel olarak tarihsel maddeciliğin de vazgeçemeyeceği bir özcü çekirdeğe ihtiyacı vardır. Marksizm için bu, emek, daha da açık bir deyişle, artık üreten emektir. İnsan varoluşunu sürdürmek için çalışmak zorundadır ama varoluşunu sürdürmek için sarf ettiği emek daima varoluşunu sürdürmesi için gerekenden fazlasını üretir. Bu, tarih-aşırı bir genellemedir. (Bu açıdan, ilkel toplumların Marshall Sahlins'in iddia ettiği gibi üretimin ihti-

yaçlara denk düştüğü birer "refah toplumu" mu, yoksa Georges Bataille, Pierre Clasters gibi yazarların iddia ettiği gibi, artığın birikmesine, neredeyse bilinçli bir kararla izin verilmediği birer "israf toplumu" mu olduğu, bence basbayağı felsefi bir sorudur.)

Ama sosyalist serüvenin seyri, bence başka bazı tarih-aşırı genellemelere ihtiyacımız olduğunu kanıtladı. Çünkü insan öznelliğinin –ya da varlık anlayışının– şekillenmesinde, Heidegger'in ve Marksistler'in sandıklarının aksine, üretici pratiklerin belirleyicilik derecelerinin oldukça sınırlı olduğunu görmek zorunda kaldık.

Bir sükûnetten bahsetmiştim... Heidegger'in ve Marx'ın bence gördükleri şey, bu dünyanın sakini olmanın, onu kullanmak anlamına geldiğiydi. Ama kullanmak, tüketmekten farklı bir şeydir; hem kullananı dönüştürür hem de kullanılandan fazlasını ortada bırakır.[1]

Ame Heidegger'de olsun, Marx'ta olsun, her zaman bir dünyada, onu yorumlayarak ve kullanarak –ve onun tarafından yorumlanarak ve kullanılarak– bulunan varlığın –insanın–, örneğin bu dünyaya onu kullanmaya hazır olmadan geldiği ve cinsel bir gövdeye sahip olduğu es geçiliyor. Oysa ilk çaresizlikle ve cinsellikle –ve ölümle– nasıl başa çıkıldığı, varlık anlayışının şekillenmesinde, ele-gelen araçlarla kurulan ilişki kadar belirleyiciymiş gibi görünüyor.

Özetleyecek olursak... Heidegger'le Marksizm arasındaki ilişkiden vazgeçmiş değilim. Yalnızca tarihsel maddeciliğin, yalnız emeği değil, çocukluk, cinsellik (ya da genel olarak bedensellik) ve ölüm gibi, dünyada bulunmanın diğer kaçınılmazlıklarını da içerecek şekilde düşünülebilip düşünülemeyeceğini merak ediyorum.

Tarihsellikten bahsederek başladık, öyle bitirelim. Bu düşüncelerin çoğu 1980'lerin ilk yıllarına ait. O tarihlerde yurtdışında olan bizler için İran Devrimi'nin seyri, teorik açıdan, Türkiye'deki darbeden daha önemliydi. Devrim öncesinde çoğumuz sözümüzle, yazımızla, paramızla, zamanımızla elimizden geldiğince devrimci mücadeleye katkıda bulunmaya çalışmıştık. Şah'a karşı çıkmak çok derin teorik gerekçeler gerektirmiyordu. Ama sonrası daha karışık oldu.

Varlığın unutuluşuna, yabancılaşmaya karşı çıkarken Batı metafiziğinin bulaşmadığı farzedilen bir "radikal öteki" arayışı nasıl Heidegger'i Na-

1. Marx'ın veriminin, teorik açıdan en talihsiz yönlerinden biri, bence, "kullanışlılık" kavramını "kullanım değeri" cinsinden, yani "değer" terminolojisinde ifade etmek oldu. Çünkü Heidegger'in –hatırladığım kadarıyla–Nietzsche üzerine verdiği dile getirdiği gibi "değer", yabancılaşmış, iktidar iradesine teslim olmuş, teorik bir dile ait bir kavramdır. Bu yüzden "kullanım değeri", "kullanışlılık"a, "kullanma"ya içkin olan bilgiyi ifade edemez - *İ.S.*

zizm'le ilişki kurmaya sevkettiyse[2], Foucault gibi, kendisinden çok şey öğrendiğimiz bir düşünürün Humeyni'ye –İran Devrimi'ne değil, özgül olarak Humeyni'ye– verdiği destek de bir ibret vesikası olarak karşımızda duruyordu.

Bu koşullarda, hakikatin dünyayı seyreden bir öznenin 'nazariye'sinde değil, "her temelli ve büyük şey" gibi "ancak bir yurda sahip olduğu ve bir gelenekte kökleştiği" takdirde tecelli edebileceğine inanan biri olarak, ille de Batı metafiziğinden nasibini almış bir gelenek aranmaya koyuldum. Kendisini artık aklın tezahürü değil de bir akılcılık alışkanlığı, mevcut teknoloji ve pazar ilişkilerinde tecessüm etmiş olan akılla yetinmeyen bir alışkanlık olarak tarif etmeye yatkın olarak gördüğüm Türkiye'nin sol kültürüne intisab etmeye çalışmam da, Batı metafiziği ile aynı kaynaklardan beslendiğine inandığım ama o kaynakların farklı bir yorumunu içerebileceğini umduğum İslamcı söylemle bir diyalog (Mücahit'lerinki gibi bir ittifak değil, bir diyalog) kurmaya çalışmam da bu arayıştan kaynaklanıyordu.

"Sosyalizmden vazgeçmek"le kastettiğin, buralarda sol kültürle kurmaya çalıştığım ilişkinin şiddetli geçimsizlik nedeniyle ve karşılıklı rıza temelinde ayrılıkla sonuçlandığıysa, evet, bu doğrudur.

ORHAN KOÇAK: Bu sayıdaki bazı yazılardan da anlaşılabileceği gibi, Heidegger'in sanata bakışı çok insan üzerinde etkili olabiliyor. Çoğu zaman şöyle oluyor bu etki: Sanatı hakikatin ("mesaj"ın) imtiyazlı alanı olarak görmeye başlıyorlar. Gaipten gelen bir ses, sanatta kendini duyuruyor, bu bakışa göre. Bu tutum, cahil ama kendini yetiştirmek isteyen adamın sanata bakışına da benziyor biraz. Ya da İngilizler'in kendi Kraliçelerine bakışına. Ya da Alman sürülerinin Führer'e bakışına. Bu safdilce tutumda, "dil, varlığın evidir" gibi iri kıyım, tantanalı sloganların da payı yok mu? Heidegger'in sanat yazılarındaki olağanüstü amatörlüğe ne demeli? Yapı-

2. Heidegger'in bu konudaki ikircikliliğini hayatının sonuna kadar koruduğunu düşünüyorum. Bilindiği gibi 1976'da öldü. Vereceğim alıntılar 1966'da yapılan ama ancak 1976'da, ölümünden sonra yayınlanan ve Türkçe'ye "Profesör Heidegger 1933'te Neler Oldu?" başlığıyla çevrilen söyleşiden: "Günün birinde Rusya'da ve Çin'de, insanın tekniğin dünyasıyla özgür bir ilişki kurmasını mümkün kılacak katkılar yapacak bir 'düşünce'nin çok eski geleneklerinin uyanmayacağını aramızdan kim çıkıp da iddia edebilir?" Bu soruda dile gelen 'hissiyat'ın, Heidegger'i Japon düşüncesiyle, Budizm'le ilişki kurmaya sevkeden ve ürünlerini kavramakta güçlük çektiğim hissiyata akraba olduğunu düşünüyorum. Ama aynı söyleşinin biraz sonrasında Heidegger şunları söylüyor: "İnancım şu ki bir dönüştürme, ancak ve ancak modern teknik dünyanın doğduğu aynı dünyasal sit alanından kalkarak hazırlanabilir, yoksa bu dönüş Zen budizmini ya da Doğu'da yapılmış başka dünya deneyimlerini kabullenerek ortaya çıkabilemez. Düşüncenin dönüştürülüşü Avrupa geleneğinin ve onun yeni kazanımının yardımına muhtaçtır. Düşünce ancak aynı köken ve aynı hedefe sahip düşünce aracılığıyla dönüştürülebilir."-*I.S.*

tın hiçbir biçimsel, içkin özelliğinden veya başka yapıtlarla ilişkisinden söz etmeyip de orada "dile gelen" mesajı araması – aslında sanata hiç mi hiç önem vermediğinin göstergesi değil mi bu? Üstelik bir yandan da yüceltiyor yapıtı, bir yapım olmaktan çıkarıp aşkın bir varlık haline getiriyor. Buyurun.

ORUÇ ARUOBA: Önce ben 'buyur'ayım, çünkü biraz 'sataşma' var galiba (bir süre önce "Dil varlığın evidir" başlıklı bir seminer vermiştim).

Heidegger'in "sanat yazıları" dediğin metinleri, şiir çözümlemeleridir: "biçimsel" ve "içkin"den ne anlıyorsun, bilemem; ama, asıl senin "amatörlük" eleştirin "iri kıyım" ve "tantanalı": Heidegger, üstüne basarak belirtir "sanat eleştirisi" yapmadığını, "sanat tarihine katkıda bulunmağa" çalışmadığını. Bunlar, herhalde senin "profesyonelce" diyeceğin öte-beriler olurdu; Lukacs'ın yaptığı gibi, ya da I. A. Richards'ın...

Heidegger'in kaygısı bambaşkadır " 'dilegelen' mesaj"ı değil, söylenen sözü arar, şiirlerde. Bunda da derdi, yapıtı "yüceltmek" değil – senin anladığın anlamda "profesyonel"lerin onu alçaltması olabilecek tutumlarının tersi değil, karşıtı: yapıtı –şiiri– yeniden dile/getirmek...

Şiirin 'mesaj'ının falan olmadığını (Heidegger için de) anlatmam herhalde gerekmiyor – şiir üzerine kafa yormuş (yormamışı var mı?) şairlerin söylediklerine (Hölderlin, Rilke; bizde de, örneğin Melih Cevdet, İsmet Özel) bakarsanız görürsünüz Heidegger'in derdini – biraz gevezelik – "amatörlük"– edeyim:

Senin "iri kıyım, tantanalı" bulduğun "slogan"dan başlayayım – evet: "Dil varlığın evidir": insanın, içinde yaşadığı dünya ve bunun içinde kendi varoluşu –yaşamı ve ölümü– karşısında ("üzerine" ya da "konusunda" demiyorum; o zaman bir 'görüş'ten, bir 'kuram'dan söz etmek durumunda kalırdım; bu da epey "profesyonelce" olurdu); kendi, çıplak, yalın varoluşu ("orada-olması" – "fırlatılıp bırakılmış" olması) karşısında, ilk ve temel karşıçıkışı ("tepki"si demiyorum) şiirsel sözdür. – Bunun 'çağdaş' durumlarda hâlâ süren 'ilkel' biçimlerini, geçen yıllarda Filistin, son yıllarda da Kürt (Alevî) cenaze törenlerinden aktardı, duygu sömürüsü meraklısı 'medya'lar: a ğ ı t y a k m a k... *Ölüm karşısında, yitim acısı çekerken şarkı söylemek*, nasıl bir şeydir, söyler misin? (Ben de mi duygu sömürüsü yapıyorum?...)

İnsanın temel sözü, şiirdir. (Al sana bir "slogan" daha...) – Bu öngörüden yola çıkar Heidegger: İnsan –şu 'soyut' insan değil; yaşayan, "dünyanın içinde olan" insan– dünya ile de öteki insanlarla da ilişkilerini hep dil içinde(n) kurar. İnsanın bütün etkinliklerinde yer alan, 'içinde yaşadığı' dil ile, gene, olgusal –tarihsel olarak da– içinde yaşadığı varoluş arasında kur-

duğu temel anlam ilişkisi, şiirde ortaya çıkar – daha doğrusu, insanın bilinen bütün tarihi boyunca çeşitli biçimlerde görülen, 'şiir' adını verdiğimiz dilsel kuruluşlar, bu temel ilişkiyi ortaya koymağa (dilegetirmeğe: dil'e getir'meğe) çalışan insan yöneliminin ürünleridir – Heidegger de buna ulaşmağa (anlamlandırmağa, yorumlamağa çalışır; 'eleştirmeğe' ya da 'kuramını geliştirmeğe' değil) ilk biçimiyle yeniden kavramağa çalışır.

Bir kez daha soruyorum – sana da, ikinize de, bu berbat 'söyleşi'yi okuma gafletinde bulunmakta olabilecek okurlara da: Sevgili bir ölünün ardından ağıt yakmak, nedir?...

Bunu anlamağa çalışmak "amatörlük"se, "profesyonel"lik senin olsun! (Duygu sömürüsü, işte...)

İSKENDER SAVAŞIR: Evet, haklısın. Ama bu huysuzluk neden? Her iki okuma, yorum türüne de ihtiyacımız yok mu? Her ikisi de şiire bir ışık düşürmüyor mu?

Somut bir örnekle ilerleyelim:

Karıma

Sofalar seninle serin
Odalar seninle ferah
Günüm seninle uzun
Yatağımda kalktığın sabah

Elmanın yarısı sen yarısı ben
Günümüz, gecemiz, evimiz, barkımız bir
Mutluluk bir çimendir bastığın yerde biter
Yalnızlık gittiğin yoldan gelir

Çok şey söylenebilir bu şiir hakkında. Örneğin o dönemde (II. Dünya Savaşı sonrasının göreli bolluk ortamı – başka şekillerde de nitelenebilirdi bu zaman) Orhan Veli ve Melih Cevdet'in yazdıklarıyla karşılaştırılabilir. Karşılaştırmanın kapsamı daha da genişletilip Muzaffer Tayip ve Rüştü Onur da dahil edilebilir. Bu şiiri neden ancak Oktay Rifat'ın yazabileceğini anlamak için. Onun kendine özgü lirizmi...

Diğer bilgilerimizi de yardıma çağırarak, böyle bir şiirin niçin ancak o zaman yazılabileceğini, uluslaşmanın belirli bir evresindeki bir kavmin, neden sözgelimi 1920'ler ya da 30'larda böyle bir şiirin dile gelmesine izin vermeyeceğini de açıklamaya çalışabiliriz.

Başka türlü de yaklaşılabilir. Örneğin, ilk iki dizede vaadedilen hece vezni beklentisinin daha sonra nasıl kırıldığından bahsedilebilir.

Bütün bunlar tanıdık yorum tarzları çağrıştırıyorlar. Ama başka türlü

de okumak mümkün değil mi? Gaipten değil, çok daha tanıdık –yakın– bir yerden, varlıktan haber verirmişçesine...

Galiba böyle bir okumayı mümkün kılan, hece vezni, Garip şiiri, II Dünya Savaşı, uluslaşma gibi kodlanmış nice bilgi alanı ile aramıza bir mesafe koyan, bu bilgileri unutmayan ama onlarla aramızdaki mesafeyi koruyan bir dikkatlilik hali...

Şiir bir mekân duygusunun dile getirilişi ile başlıyor: Serin odalar, ferah sofalar... Bu mekân duygusunun ne kadar bize özgü olduğunu kanıtlamak için, yüzyıllar boyunca bu topraklardan geçmiş nice seyyahın Müslüman mezarlıklarının sadeliği ile Hıristiyan mezarlarının anıtsallığı ya da ışığın Batı kiliselerinde yarattığı gölge oyunları ile Bizans kiliselerinde ve camilerdeki yekpareliği, neredeyse elle tutulur bir nitelik kazanması arasındaki karşıtlık üzerine duydukları şaşkınlığın belgelerine başvurabilirdim. Ama böyle bir karşılaştırma, bu ilk iki dize ile karşılaşma yaşantısına ihanet etmek olurdu. Çünkü Bizans kiliseleri ve camiler ve mezarlıklar şiirde dile gelen mekân duygusuyla aynı olan bir duygunun, anlayışın ifadesi olsalar bile, şiirin 'minimalizmi'yle bağdaşmıyorlar. Serin odalar, ferah sofalar... Anıtları yardıma çağırmaya gerek duymaksızın tanıdığımız mekânlar bunlar.

Açıkça söyleyeyim, bu tartışma bağlamında beni ilgilendiren, şiirin bütün değil ilk iki dizesiyle son dizesi, bir de başlığı. Şiiri bir bütün olarak ele aldığımızda, elbette Oktay Rifat'ı iyi bir şair kılan bir sürü özelliği edebiliriz. Daha önce değindiğim, hece vezni üzerindeki hâkimiyeti, masmunlara, hatta bayağılığa düşmekten ürkmemesi ("Elmanın yarısı sen yarısı ben"), Türkçe'nin sesini kullanmaktaki hüneri (son dizedeki /y/'lerin ve /g/ 'lerin ilişkisi) vb. Bütün bunlar Oktay Rifat'la ilgili özellikler. Ama ilk iki dizeyle son dizede Oktay Rifat'ı aşan, ancak "anonim" diye adlandırabileceğim bir özellik var; varlıktan, bizim olan, daha doğrusu mensubu olduğumuz bir gelenek sayesinde görünürlük kazanmış bir varlıktan ses verdiğini iddia ettiğim bir özellik...

Tabii, bir de başlık var.

Neden önemli başlığın "karıma" olması?

Çünkü Şark kültürüne atfedilen "Mecnun aşkı" değil burada dile gelen. Yasal ve meşru bir ilişkiyle bağlı olunan ve buna rağmen giden birine duyulan sevgi... Mütevekkil, azla yetinen ve buna rağmen o yetineceği aza da kavuşamamış insanın ince sızısı... İri bir iddia olacak ama Türkçe'nin sesini şekillendirdiğini iddia edeceğim bir sızı...

Devam etmeden önce bir parantez açayım. Heidegger'in şiir üzerine, Hölderlin üzerine yazdıklarında beni de yadırgatan bir yön var. Dil varlığın eviyse ve varlık bazen şiirde dile geliyor, aydınlanıyorsa, bu süreç ne-

den bir kişiliğin dolayımına gerek duysun? "Kişilik" Heidegger'in sistematiğinde fazla temellendirilmiş bir kavram değil ki.

Varlığın aydınlanmasının Heidegger'de oldukça gizemli kalan bir olgu olduğu doğru. Ama gerek belli şiirleri, gerek felsefe tarihini okuma tarzından hareketle varlığın ancak tarihsel –onun deyişiyle, ontik– yapılara belirli bir şiddet uygulandığında beliren çatlaklarda aydınlandığını söyleyebiliriz. Kişilik de böylesi ontik yapılardan biridir. (Bu söylediklerimden, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da "sahicilik" ve "kararlılık" üzerine yazdıklarını fazla ciddiye almadığım anlaşılıyor olsa gerek.)

Bütün bunları, alıntıladığım şiirdeki,

Karıma

Sofalar seninle serin
Odalar seninle ferah

.....

Yalnızlık gittiğin yoldan gelir

dizelerinde dile gelenin, Oktay Rifat'ın öznelliğini aşan bir şey olduğunu söylemek için yazdım. Burada artık konuşan Türkçe'nin kendisi, onun temel olanaklarından biridir.[3]

3. Benim bu dizelere ilişkin olarak geliştirdiğime benzer bir iddiayı, Ahmet Soysal *Defter*'in 23. sayısında Fazıl Hüsnü Dağlarca ile ilgili olarak öne sürdü. Hatta bir adım ileri giderek, Fazıl Hüsnü'nün bir dönem benimsediği yapay Öztürkçeciliğin, onun şiirde işitilmeye devam edenin Türkçe'nin sesi olmasını etkilemediğini bile iddia etti. Ahmet Soysal'ın bu iddiasının, hem Türkçe'nin temel olanaklarının (varlığın) şiirde dile gelme koşullarına –ya da ortamına–, hem de bir şair olarak Fazıl Hüsnü'nün kastına gölge düşürdüğünü düşünüyorum. Şiiri bir dilin temel olanaklarını araştırmak, yorumlamak olarak yazan şairlerle, yeni bir dil kurmak, inşa etmek üzere yazan şairler arasında bir ayrım gözeteceksek eğer, Fazıl Hüsnü çok belirgin bir şekilde ikinci grupta yer alır. Birinci grupta yer alan şairler, Heidegger'in kullandığı anlamda, ayakları yere, toprağa basan şairlerdir. Oysa Fazıl Hüsnü, ilk kitaplarının adlarının bile tanıklık ettiği gibi, hiçbir zaman böyle bir şair olmadı: "Havaya Çizilmiş Dünya"... Ayaklarını yere bastığını iddia ettiğim şairler her zaman, ne kadar yadırgatıcı olursa olsun, tanıdık bir dünya içinde yer alırlar. Yolda olduklarında, bir yolcu, seyyah olduklarında bile, onları bu yola –ve bütün yollara– hazırlamış bir yurt vardır: "Hiç aklından çıkarma İthaka'yı/Oraya varmak senin başlıca yazgın. / Ama yolculuğu tez bitirmeye kalkma sakın / Varsın yıllarca sürsün, daha iyi; / sonunda kocamış biri olarak demir at adana / yol boyunca kazandığın bunca şeylerle zengin, / İthaka'nın sana zenginlik vermesini ummadan".

Sonra modern Türkçe şiirin en büyük yapıtlarından biri olan "Çocuk ve Allah" var. Fazıl Hüsnü, andığım tanıdık dünya ile ilişkisi, en hafif deyimiyle, çapraz olan iki özneyi çağırmıştır kitabına başlık olarak. Onlar aracılığıyla yadırgamayı artık tanıdık dünyanın unsurlarından biri olmaktan çıkarmış, neredeyse bir tür mutlaklığa doğru evriltmiştir. Bu açıdan bakıldığında, onun bir dönem benimsemiş olduğu yapay Öztürkçeciliğin de daha

"Bu dizeler her zaman yazılabilirdi" demek istiyordum ama tabii doğru değil bu. Varlığın da bir tarihi var.

Bu sızı, Karacaoğlan'ın *"Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm"* dizesinde çok daha mutlak terimlerle ifadesini buluyordu. Kayıp, belirli bir yüze, yasal ve meşru bir ilişkiyle bağlı olunan bir başkasına bağlanmamıştır.

Oktay Rifat'ın dizelerinden neredeyse yarım yüzyıl sonra, bu sızı, onun lirizmine uzak, çok daha soyut ve bilge bir seste dile gelecekti:

O kadar çok yer gördüm ki
İçim sızlıyor unuttukça[4]

Artık serin sofalı, ferah odalı mekânlar ayrıcalıklı konumlarını yitirmiş, yitirilenler arasında yerlerini almışlardır.

Demek istediğim, Heidegger'in işaret ettiği, uyguladığı okuma tarzı yalnızca şiiri değil, varlığın tarihini de amatörce okumamıza imkân veriyor. "Amatör"ün "amare"den –"sevmek"ten– geldiğini hatırlatmama gerek var mı?

Sormadığın bir soruya cevap vermekle bitireceğim sözlerimi: Heidegger benim için niçin önemli? Benim de yasal ve meşru bir ilişkiyle bağlı olduğum bazı şeyleri, yurdumu, dilimi sorgulamaktansa, onlara soru sormanın ("Düşünce için soru sormak imandan gelir") ve evet, onları sevmenin araçlarını sağladığı için.

bir anlaşılırlık kazanacağını düşünüyorum. Ama Fazıl Hüsnü'nün son şiirlerini dikkatli okuma fırsatını bulamadım. Dolayısıyla, bunların bir sürekliliğin mi bir kopuşun mu ifadesi olduğu hakkında bir şey söyleyebilecek durumda değilim.

4. Melih Cevdet Anday, "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri üzerine ÇEŞİTLEMELER XI", *Tanıdık Dünya*, Adam Yayınları, 1984.

Y Ü Z Ü N C Ü Y Ü Z

Alparslan Apaydın

Sanatlardan güzel nedene bağlama sanatı:

Gerçekten uygarlık kuzeye çekilirken bıraktığı nöbetçilerini iyi seçmişti. Kırık dökük taşlar arasında ikisine de yer vardı. Güneş hiçbir ölü dinin tanrılığına gerek duymayacak kadar hayat demekti. Gülümseyen bir yüz; yerinden oynamış bir gülüş; saldırgan da olabilen kadında ve erkekteki haz; çiçekte, tende renk... Şiirse, şiirdi işte!

Adlandırma

Dede Korkut bir yiğide ad koyardı, o herşeye. Hepsinin de önceden bir adı vardı ama sanki yanlış konulmuştu. Kimliklerini düzenler onların. Hiç fallarına bakmaz, sadece nedenlerini değiştirir. Nazım'ın adı Kalın Abdal'dır artık, Ankara ise iyi kalpli üvey ana idi.

Bir gün oturmuş güncel babayiğitlere görüntü kimlikleri hazırlamaya başlamış. Dünyanın en güzel biyografileridir onlar. Bazan bir lakap, beşaltı yüz sayfalık hayat hikâyesini fırlatır atar.

Bir köydeyiz biz; cav cavı, sünepesi, alığı, andavallısı, delisi, şaşısı, körü, uslusu, yaşlısı, imamı, öğretmeni, lafazanı, kovcusu, kuskun kıranı, kan zorlaması, günaltısı oturuyoruz kahvede.

O çıkıp geliyor. Laf atmadan edilemeyecek olan. Korkulan. Her zaman öyle yürüyen. Bir çocuğa mı baktı gelirken, o baktığı için görülen. (Önemi parasından gelmez onun.) Sandalyesi her zaman saygı gören. Çayı söylemeden gelen. İmamın, öğretmenin, muhtarın kıskandığı (adaylığını koymayacağı bilindiği halde).

Herkes kendi lafındaydı. Yine de öyle görünmeye çalışıyordu millet. Daha kuru da olsa övünmesini tamamlamaya çalışanlar; bulunan bir nacak, mazot, ilaç, gübre meseleleri, koyunlarda kelebek, ineklerde tabak; lafların arasından alınıverdi selam.

Dostları sarar çevresini; kimi sandalyesini sürükleyerek gelir, kimi

ayakta bekler bir iki laflık. Sözler arasında epice durulur. İkindidir vakit ve kahveci bahçeyi sulamıştır. Uzaktaki masalardan bir baş döner, "Nerden böyle Cemal?" sorusu cevaplanır. Girizgâh tamam. Cevap yeterlidir. Ardından: "Yav Cemal bunca adama hatta Ali'nin eşeğine bile bir lakap taktın, bir yanındaki Muzaffer'e..." Muzaffer'e bakar. Samandan gelmiştir ve eli yüzü saman içindedir. Omzundaki peşkir bir de gözlerinin içi temizdir.

Muzaffer'e bir sözcük söyler. Çocuklarına da geçecek bir mirastır artık o sözcük.

Telmih: Geçmiş neredeyse yoktur ilk şiirlerinde. Gelmemiştir daha geçmiş. Muzip, sevişgen, biraz coğrafi anlamda politik, hırçın olmayan bir ataklıkla uzanıyor elleri.

Hep coğrafyaya bağlı bir tarih. Mitridat, Kadı Burhanettin, Balım Sultan, Anabasis, Belkıs, Kelile ve Dimne, İbrahim, Muhammet, Musa, İsa, Hacer, Galata Kulesi, Kızıl Deli, Emir Sultan, Urum Abdalları, Ayvaz-Köroğlu, Gedayi, Dertli Boran, Yunus, Kayıkçı Kul Mustafa, Dadaloğlu, Gülşehri, Emrah, Şems-i Banu, Ali, Hasan ve bir nice talihli-talihsiz ama çoğunluğu "kıran sahibi"* olmayan insan ya da insan topluluğu... Bilinen bilinmeyen bu insanların yeniden adlandığını unutmamalı.

Mitridat'ın özelliği Sezar'a "kocalık" yapması değildir artık, Kadı Burhanettin'in daracık bir zamanda, kısacık bir ömürle, küçük bir hükümdar olması değil özgün tuyuğları ile ilginç ölümü sözkonusudur; Onbinler Anadolu'dadırlar; Dadaloğlu açık ve yiğittir...

Coğrafyaya bağlı demiştim, bizim coğrafyaya. Kısa anıştırmalarla karşımıza bir tarih çıkıyor. Daha önce satır aralarında kalmış, hiçbir şeyle olmasa bile tarih yazma amacıyla çarpıtıldığını hissettiğimiz geçmiş eklerle düzeltilmektedir.

Asıl merkez Anadolu, Ortadoğu da önemli. Şairler, peygamberler, asiler, dervişler, askerler, yapılar isimleri değişmemiş ama yeni sıfatlar kazanmışlar.

Herşey daha önce anılmadığı biçimde. Divanda İsa'nın dirilticiliği, Musa'nın asalı mucizeleri, Muhammed'inse sevgili peygamber ve en yüce olması çağrıştırılır; O'nda ise Musa sorumludur, İsa iyidir, Muhammed cesurdur.

Magazin: Yaşadıklarını bir hayat olarak beğenmeyen, yerine yenisini koyamayan, reankarnasyona da inanmadığı için intiharı da beceremeyen, ya da her canına kastedişinde kendini ihbar edenlerden değildi. Hayatı hayattı.

* Kıran sahibi olmak: Gökte bir şans yıldızının olması.

Bakış: Mizah, Politika, Aşk: Hepsi genç. Deneyim mi, bize hiç öğüt vermedi. "Ben dünyayı böyle algılıyorum" değil, aslında öyle olduklarını gösterdi. Gezindiği yerlerin renk değiştirdiğini sanmamız ondan. Tarih eninde sonunda bir felsefenin doğrulanmasıysa...

Sevinçli bir dili vardı. Şair dilinde sıkılganlık geniş zamana sürükler, nefret ve kin de öyle. Akamaz öylece katılaşır sözler. Koca koca taşlar arasında yürümek kadar zordur okumak. Güleç yüzlüdür şiiri, hiçbiri kahkaha attırmasa da hemen çoğunda (Ortadoğu şiirinde bile bir eliyle duada bir eliyle de kıçını kaşımakta olan Kuveyt tanımlaması) gülümseriz ya da tanımsız bir iç gülümsemesi duyarız! Onlar için yazdığı minibüs şarkısında ise açıktan açığa karartır ve net politikasıyla donatır mizahı.

Eee, bir Akdenizli için bu yakışır. Kültür tokuşmalarının yüz elli yıl oluyor ki hep ibretli, hüzünlü seslerini dinleyip durduk. Oysa bu öğretici çelişkinin komikliği de gizliydi içinde. Bunu görenler kalıcı basamaklar yaptılar.

Hüzün akıcıdır. Ama tek başına olursa akıp gidicidir. Şimdi kaç kişi hatırlıyor bir zamanın Ahmet ERHAN'ını. Biliyorsunuz ki Dıranas'ın "Fahriye Abla"dan başka şiirleri de vardır. Bir mizah dergisinde yayınlanan "Fahriye Abla"sı kaldı da Olivdo, Serenad, Kar gibi gerçekten güzel şiirleri ders kitaplarına sığıntı gitti.

Aziz Nesin, mizahı: "Çevresine çember çizilen yezidinin, çizen tarafından çember silinmeden dışarıya çıkamayışına dışarıdakilerin bakışı" olarak tanımladığını hatırlıyorum. Aslında içeridekinin de mizahının varlığı es geçiliyor bu tanımda. Hiç olmasa kendine güler adam.

Baskı yıllarında hüzün kadar mizahın da yayılması başka nasıl açıklanmalı.

"Biz kırıldık daha da kırılırız
Kimse dokunamaz bizim suçsuzluğumuza"

Bu dizeler koca Ortadoğu şiirinin son dizeleridir. Açıklamaya gerek yok, herşey apaçık. Yalnız bir tarafına bakmak istiyorum. İsyanlı da olsa isyansız da olsa dünya çoğunluğunun acıdan sürekli nasibini aldığını görüyoruz. Kılıç gibi sözlerle de karşılandığı olmuştur bu acıların. Nazım, Dadaloğlu, Pir Sultan, Ahmed Arif, vb. acının göbeğindeydiler. Şairimiz ise bir mülkiyeli. Doğrudan bir temsilcisi değil acının. Sadece dürüst bir insan o. Karşı koymayı değil sonucu görüyor. Halkın negatif ya da pasif galibiyetini.

Böyle olmasaydı sahte olurdu. Bir öncü gibi konuşmaması doğruluğundan. Yanmayı göze almış bir kimsenin "Sen yanmasan ben yanmasam" diye başlayan öğütlü dizeleri kendi kişiliği ile büyüktür. Güncel politikacıların iğrenç gözükmesi temsil ettikleri halkın yapısından uzak olma-

larındandır. Bir askerin komutanı da silah taşımaktadır; o da ölme ve öldürme çemberindedir. Genelkurmay başkanına kadar bu böyledir. Fakat savunma bakanının durumu farklıdır. Bu farklılık onu silikleştirir. Savaş durumlarında ise bütün üst yönetim sanki (değil gerçekten) genelkurmaydan yönetilir. Zaten temsilciliğin sahteliği kendi içinde değil midir?

O çoğunluğun içindedir. Tüm tarihsel ve coğrafi acılar yanında kendisi de vardır. Yaşamında bir öncülük vasfı yakıştırmadığı için "biz" demesi daha da haklıdır.

Uzakta kalmış ölümünden sonra yeniden düşündüm Cemal SÜREYA'yı. Adını koymaya çalıştım. Hakkında söylediğim birçok şeyi kimse belirtmedi şimdiye kadar. Onca yazıları yadsımıyorum, benimkisi eklenti. Kendi yaptığı gibi.

CEMİL MERİÇ VE KEMAL TAHİR'DE "SAHNENİN DIŞINDAKİLER"

Duygu Koksal

Cemil Meriç ve Kemal Tahir'in Türk modernleşmesine bakışları genel çizgilerinde aynılığa varacak kadar benzerlikler gösterir. Her iki yazar için de modernleşmenin öyküsü kaynaklarını Osmanlı tarihinden alabilecek bir kimliğin reddiyle örtüşmektedir. Her iki yazar da düşüncesini ya da temsili sistemini karşıtlıklar üzerine inşa etmiştir. Tabii Tahir'de öne çıkan, adil ve kerim bir devlet olarak temsil edilen Osmanlı'nın idari/iktisadi yapısıdır, oysa Meriç bir medeniyet çerçevesi ya da kültürel referanslar bütünü olarak Osmanlı'yı ele alır. Sonuçta her iki yazar için de Doğu Doğu'dur, Batı da Batı... Osmanlı ise Doğu'nun temsilcisi olduğu oranda önem kazanır.

Böyle bir açık karşıtlıklar dünyasında Türk modernleşmesi kalın ikilemler bağlamında sunulmaktadır. Gerek Kemal Tahir, gerek Cemil Meriç en çok Türk modernleşmesine getirdikleri eleştiriyle ve bu eleştirinin içerdiği "özcü" denebilecek tonlamalarla tanınmışlardır. Yani Doğu ve Batı kavramlarının özlerinde birbirinden farklı dünyalara tekabül ettiklerine dair bir algılayışla. Yine de bence her iki yazarda da "özcü" diyebileceğimiz bu duruşun ötesine geçip, daha karmaşık ve muğlak bir modern Türk kimliği arayışının ipuçlarını yakalayabiliriz. Çünkü okudukça her iki yazarın da düşüncelerinin mihenk taşı olan "Doğu" bulanıklaşmaya başlar. Aslında Doğu'yu yazarken ne Kemal Tahir sadece devleti yazmaktadır, ne de Cemil Meriç bize yekpare bir Doğu çizebilir. Bence Tahir'in yazılarını ilginç kılan tam da devlet-olmayan ya da "devletin dışında kalan"dır. Meriç'in yazılarını da temsil ettiği farklı Doğu'lar zenginleştirir. K. Tahir ve C. Meriç'te daha geniş açılımlı, farklı bir modernleşme taslağının izlerini sürelim öyleyse.

Kemal Tahir

Kemal Tahir'in Türk tarihini algılarken ve temsil ederken kullandığı kavramlar, aynı zamanda onun Osmanlı-Türk kimliğini anlama kavramlarıdır. Ta-

hir'in anlatısının merkezinde bilindiği üzere devlet durur, ama o "devlet-dışı" olanın da yazarıdır aynı zamanda. Tahir her ne kadar Osmanlılığı yüceltmişse de bir anlamda da Osmanlı-olmayanı yazmaktan vazgeçememiştir. Belki de buna Osmanlı'yı (merkez) ancak Osmanlı-olmayanla (çevre) anlatmak denebilir. Karşımıza çıkan merkez-çevre arasındaki zıtlıklar değil, geçirgenlikler, muğlaklıklar, yer değiştirmelerdir. Osmanlı-Türk merkezin dışında kalan alanlar nedir Tahir'de? Uç olmak (uç ve sınır bölgelerde yaşamak), Anadolu Türk halklarından olmak, eşkıya olmak, mahpus olmak, Kuvayi Milliyeci olmak, kadın olmak ve tabii "Batı" olmak...

I. Uçta ya da sınır boylarında olmak beraberinde bir kimlik belirsizliği getirir. Uçlar aynı anda hem merkeze en uzak, merkezin en çok dışında kalan alanlardır; hem de merkezin en çok içine almak istediği, kavramak istediği alanlardır. Merkezden bakıldığında uç kimliği merkezin kendi kimliğini sağlamlaştırmasında çok önemlidir. Merkez uçlara sahip olabildiği, uçları içerebildiği ölçüde merkezliğini perçinler (A. Norton ve S. Ülgener 1991, s. 59-64). Bence Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sında hâkim olan atmosfer, uçta olmanın muğlaklığıdır. Bu roman Osmanlı tarihçilerince belirtilen tüm kurucu unsurları içerir: Türkmen aşiretleri, ahiler, göçebe savaşçı dervişler, Bizans köylüleri, Hıristiyan Türkler, vs... Böylelikle uç boylarının tüm belirsizliğini, karmaşıklığını yansıtır. Sınırın her iki tarafı da merkeze benzemekten çok birbirine benzemektedir. Roman boyunca Bizanslı ve Osmanlı, Müslüman ve Hıristiyan iç içe geçmiştir. Merkezin yokluğu ya da uzaklığı uç boylarına görece bir özgürlük, marjinallik verir. Bu açıdan roman çok farklı kimliklerin, tuhaf görünümlü uç tiplerin, değişik dil ve lehçelerin bir resmi geçididir sanki. Uç insanı ancak bir deli/derviş, bir yalnız gezer, bir maceracı olabilir.

II. Anadolu Türk halkları K. Tahir için çok önemli bir tezatı temsil ederler. Bu halklar hem devletin kurucu öğeleri, asker/sivil insan kaynağıdırlar (*Çöküntü*, s. 155), hem de imparatorluğun en çok ezilen azınlıkları. Bu bağlamda Anadolu Türklüğü hem Osmanlılığın temel dayanağı, hem de Osmanlı'ya karşı bir kategori olarak yer alır. Çizdiği Anadolu Türk tipleri talanı yadırgamayan, değişime direnmeyen ama değişimi de tutmayan, kendi günlük çıkarları peşinde, pragmatik ve ilkesiz insanlardır. Türklük üretimin değil de savaşçılığın, dinsel ya da başıbozuk bürokratlığın kaynağıdır. (*Osmanlılık/Bizans,* s. 327–330) K. Tahir, Anadolu Türklüğünü hem küçümser, hem yüceltir. Anadolu Türk halklarıyla K. Tahir'de temsil edilen aslında merkezin merkez-dışı olanla geçişliliğidir. Merkez, hem merkez-dışı kalanı dışlar ve sömürür, hem de zaten merkez dışından kaynaklanır. Zaten Tahir'e göre bütün dinamik bir yer değiştirme, kapıkulu olabilme mücadelesidir.

III. Kuvayi Milliye hareketi K. Tahir'in romanlarında devlet dışının, örgütsüzlüğün temsilidir. İşte İstanbul'dan Anadolu hareketine bir bakış: "...Anadolu'da, rakının yasak olduğunu, benim püskülsüz fesime anlatsınlar! Bu 'Kuvayi Milliye' denilen heriflerde din, iman, mezhep, tarikat aramayacaksın... Herifler gavurdan daha namussuz. Millet orada bir belaya düşmüş Allah beterinden saklasın! Esrar dalgasıyla biraz kendini avutmasa bitti. Irz yok, namus yok, hepsi ayak altında, ne haltetsin millet? Anadolu'da şimdi, yedi yaşından yetmiş yaşına kadar esrar içmeyen kalmadı... Anadolu mülkü şimdi o biçim." (*Esir Şehrin Insanları*, s. 336-7). Öte yandan Anadolu halkına göre de komitacılar tekin insanlar değillerdir. Çocuk ruhlu, maceracı, meslekleri adam öldürmek olan insanlardır: "Sizin oralarda duyuldu mu bu komitacı lafı? ...Komitacı demek... Gavurdan kötü... Bir komitacı 'Müslüman olayım,' dese, bikez gavur dinine girmeden töbesi kabul değil... Komitacı kısmı vurucu olur. Hemi de gayet kıyıcı olur" (*Kurt Kanunu*, s. 130). Akhisarlılar komitacılar için: " 'Bunlar evlerinden azanlar... Ana-baba kaçkınları... Karıdan usanmış takımı...' demedeymişler... 'Boğuşmaktan bezginlik getirmemeleri bundan'... 'Bunca yıldır evini ocağını, çoluğunu, çocuğunu görmemiş heriflerin bizim toprağımızda işleri nedir?' demekteler... 'Bunların sılası mılası, vatanı matanı yok besbelli...' " (*Yorgun Savaşçı*, s. 305). K. Tahir'in "milliyeci" subay tipleri ve komitacıları yabancılar, maceraperestler, ezeli yorgunlar olarak portre edilirler. Bunlar maceracı ruhlarını milli mücadelede tatmin etmiş ve cumhuriyetin ilanından sonra büsbütün boşlukta kalmışlardır. Eski Kuvayi Milliyeciler alkolikler, kötü babalar, unutulmuş insanlardır artık. Tahir'in çizdiği Kuvayi Milliye hem Osmanlı ordusunun subaylarından oluşmuştur ve bu bakımdan merkezin bir uzantısıdır, hem de bu merkeze isyan etmiştir. Diğer bir gerilim de bu hareket ve Anadolu halkı arasındadır. Kuvayi Milliye halk adına hareket etmektedir ama Anadolu halkınca da kuşkuyla karşılanır. Merkezden gelenlerin kurduğu merkez-dışı bir örgüttür ve merkeze isyan ettiği ölçüde kendisi bir merkez oluşturmaya doğru yaklaşır.

IV. Karizmatik lider/devlet adamı ikilemi de K. Tahir'in yine merkez ve merkez-dışı arasındaki gerginlik ve geçişlilik üzerinde düşünmesine izin veren araçlardır. Bu ikilem Atatürk ve İsmet Paşa'nın şahıslarında canlandırılır. Karizmatik lider yapının bozulduğu dönemlerde ortaya çıkar. Malsız, mülksüz, cinsiyetsiz, rütbesiz biridir. Cemaatle kurduğu ilişki anlıktır; liderin hitap yeteneğine ve yaşanan anın kendiliğindenliğine dayanır. Karizmatik lider aynı anda hem yapının dışında, hem de halkla özdeşleşmiştir. (Norton, 1988). Oysa devlet adamı yerleşik yapının ve akılcılığın temsilidir. Padişah ve İstanbul hükümeti tarafından kanundışı ilan edilen Mustafa Kemal, bu anlamda otoritesini yapı ya da sistemdışı kaynaklardan,

kendisinden almaktadır. Tabii K. Tahir, Mustafa Kemal'in karizmatik otoritesinin aslında nasıl sultanın sembolik otoritesine benzeyebileceğinin altını da çizmektedir. Karizmatik lider topluluğun, cemaatin devamlılığını kendi kişiliğinde sağlayan liderse, Mustafa Kemal'in karizmasının Osmanlı sultanının karizmasıyla bir süreklilik içinde olduğunu söylemek mümkün olabilecektir.

V. Eşkıyalık da hem millete (topluluğa) ait, hem de kanundışı olmak gibi iki zıt özelliği içinde barındırır. Her ne kadar K. Tahir bir söyleşide eşkıyalık olgusunu devletin zayıf düştüğü dönemlerde görülen bir çeşit soygun olarak tanımlasa da (*Türkiye Defteri*, 1974), bazı romanlarında, özellikle de *Yorgun Savaşçı*'da eşkıyalığı bu zıtlık bağlamında kullanır. Buradaki eşkıya Yaşar Kemal'in eşkıyasına yakın, halkı toprak ağalarının veya devletin adaletsizliğinden koruyan bir nevi Robin Hood'dur. Tüm Anadolu eşkıyalık edebiyatında görüldüğü gibi K. Tahir'in eşkıyaları da normlara uymayan davranışlar, eşitlikçilik, kimseye hesap vermemek, kişisel özelliklerle övünmek, güce tapmak gibi özellikler taşırlar. K. Tahir en çok da Çerkes Ethem'in kişiliğinde sessiz, güçlü, cinisiyeti en aza indirilmiş ideal eşkıya tipini çizer. *Yorgun Savaşçı*'da ön plana çıkarttığı eşkıyalık olgusu ile Tahir, Kuvayi Milliye hareketinde otoritenin kayganlığını sezdirir. Bu anlamda roman, Tahir'in deyimiyle, başıbozukların askere, askerin başıbozuğa rahatça dönüşebildiği bir dönemi çizer. Devlet ve devletin dışındaki alanlar ya da kanuni olan ve olmayan yer değiştirmiş gibidir.

VI. Mahkemeler ve hapishaneler Tahir'in romanlarında büyük yer tutarlar. *Esir Şehrin İnsanları* ve *Esir Şehrin Mahpusu*'nda son dönem Osmanlı adliyesini, Milliyecilerin yargılanışını izleriz. *Yorgun Savaşçı*'da Kuvayi Milliyecilerin seyyar mahkemelerini ve Çerkes Ethem'in halk mahkemelerini, *Yol Ayrımı*'nda Cumhuriyet Türkiyesi'nin İstiklal mahkemelerini görürüz. Temsil edilen mahkemelerde yargılanan ve yargılayanın ne kadar kolay yer değiştirebildiğine şahit oluruz. Osmanlı Harp Divanı'nın Milliyecilere olan tutumu Kurtuluş Savaşı'nın seyrine göre değişmektedir örneğin, Anadolu'dan gelen zafer haberleri Osmanlı mahkemelerinin Milliyecilere karşı güvenlerini sarsmakta, tutumlarını yumuşatmaktadır. Hapishanelere gelince, K. Tahir külliyatı herhalde büyük ölçüde içerdekiler ve dışardakilerin ve bunların arasındaki geçişliliğin öyküsüdür denebilir.

VII. Kadınlık, dişilik. K. Tahir'in yazılarında hâkim olan ataerkil zihniyet (A. Oktay, 1993) *Fatma Irfan'a Mektuplar*'da da açıkça hissedilir. Tahir açıkça "machismo"nun dünyasını çizer bize. Yalnız Kuvayi Milliye hareketi sözkonusu olduğunda dişiliğin dünyasına girer K. Tahir. Aslında milliyetçi hareketin dişileştirilmesi ya da kadınlığın alanı olarak tasvir edilmesi hemen tüm ulusçuluk hareketlerinde ve edebiyatlarında gözlemlene-

bilir. Devlet (erkek) boyun eğmiştir ve esir edilmiştir; öyleyse coğrafya ya da vatan toprağı (kadın) yüceltilmelidir. Böylece milli hareket ırzı, namusu, kadınlığın alanını temsil eder. K. Tahir'de de Osmanlı'nın üretimin tek sahibi olduğu, yani devletin tek ve egemen baba olduğu bir durumdan, milli mücadelede kadının üretken olduğu bir simgesel alana kayılmaktadır. Fakat yine de milli mücadelede yüceltilen yiğit, erkeksi ve "Osmanlı" bir kadınlıktır. İki önemli milliyetçi şahsiyetten gazeteci Nedime Hanım gebe, İstanbul halkından Fatma Hanım ise küçük çocuk annesidir. Bunlar doğuran, ama neredeyse cinsiyetsiz kadınlardır. K. Tahir'in *Devlet Ana*'da Bacıbey tipiyle çizdiği de, ismin melezliğinde de yansıdığı üzere, cinselliği belirsiz ve karmaşık, erkeksi bir kadınlıktır. Devletdışı alan, özellikle milliyetçi hareket sözkonusu olduğunda, belirsiz bir cinsiyete sahip gibidir. Devlet kadınsı olamayan bir anadır artık.

VIII. Batı. Basit bir Batı-Doğu karşıtlığı olarak okumak çok kolay olsa da, K. Tahir'in temsil dünyası, bir yandan da Osmanlı'yı Doğulu'dan çok "Doğu'nun temsilcisi" olarak algılamamıza izin verir. Osmanlı Batı karşısında özsel bir kategoriyi değil de tarihsel/işlevsel bir kategoriyi temsil etmektedir sanki. Yazar bu noktada pek açık değildir; Osmanlı, özünde farklı bir Doğu yapısı mıdır, yoksa tarihsel/coğrafi bir farklılaşmayı mı temsil etmektedir? Ya da Tahir'de "öz" diyebileceğimiz şey bu tarihsel/coğrafi farklılığın kendisi midir? *Devlet Ana*'yı ayrı tutarsak, romanlarında çoğunlukla temsil edilen Osmanlı, ikincisidir. Yüceltilmemiş, dışında kalan alanlar sayesinde de tanımlanan bir Osmanlı. Fakat *Notlar*'ında ve polemiklerde daha basitçe Batı karşıtı bir kategori olarak Osmanlı... K. Tahir Batılı yazarları eleştirir. Onlar Osmanlı'yı aynı zamanda hem göçebe, hem devlet kurucu; hem din yayıcı, hem dinde toleranslı; hem soyguncu, hem sömürmeyen saymışlardır (*Batılaşma*, s. 32). Bence Tahir de aynen böyle yapmakta, Osmanlı Türklüğünü hem Doğu hem Doğu-olmayan olarak tanımlamaktadır.

Cemil Meriç

Yazılarında zaman içinde inanç ya da vahdet özlemi ağır basmışsa da, Cemil Meriç öncelikle yalnızlığın, rahatsızlığın yazarıdır. Daha önce birçoklarınca da belirtildiği gibi, Meriç'in düşüncesi kendi içinde aşılmaz gerginlikler taşır. Kendi ifade aracı olan "kelime" üzerinde uzun uzun düşünür Meriç. Bir yandan kelimelerin açıklığını, sahihliğini amaçlar, bir yandan da Şark düşüncesinin müphemliğini över: "Şark düşüncesi vazıh ile müphemi karıştırır, dalgalıdır. Kesin değildir. Alacakaranlıktan hoşlanır, Avru-

pai düşünceye göre" (Sohbetler, s. 118). Ya da: "Üniversel olmak için tek şansımız müpheme sarılmak. Müphemde herşey var. Ayna gibi. Ebedi fetheden şöhretlerin çoğunu müphem emzirdi. Dünya müphem, şiir müphem, felsefe müphem" (*Jurnal I*, s. 143).

Bir yandan aklı küçümser: "Akıl devlerin değil cücelerin silahı... Küstah, şımarık, mütecaviz... Toprak köleleri bu Tanrı sayesinde zincirlerini kırdılar, fakat insanlık ne kazandı?... İnsanı maddeye ve rakkama zincirleyen bir meleke, yabancı bir Tanrıdır: Düşmanlarımızın tanrısı" (*Bu Ülke*, s. 143). Diğer taraftan inançları aklın muhakemesine çekmekten söz eder: "Hikmet müminin kaybedilmiş malıdır" (*Kültürden İrfana*, s. 397) ve "Çağımızın hikmeti de ilimdir" (*Jurnal II*, s. 321).

Meriç'in düşüncesindeki bu arada kalmışlığı en iyi onun Doğu tasvirleri yansıtır. Doğu hem Batı'nın karşıtıdır Meriç'te, hem değildir.

"Hangi limana yöneleceğiz?... Batı ile Doğu'yu ayrı dünyalar gibi göstermeye kalkışanlar büyük bir gaflet içindedirler. Batı ile Doğu ancak haritada bir realite... Ortaçağ'da Avrupa Doğu, Asya Batı'dır. İbn Haldun Bergson'dan daha Batılı..." (*Jurnal*, s. 54). Ya da: "Hakikat bütündedir... Doğu ile Batı insan beyninin iki yarım küresidir" (*Kültürden Irfana*, s. 401).

Daha da ilginç olan Meriç'in "Doğuları"dır: Müslüman Doğu ve Hint[1]... Bunlar hem birleşir, hem ayrılırlar. Hint'i şöyle anlatır Meriç: "Hintli'nin ruhu da, Hint'in tabiatı gibi bir tezatlar mahşeri. İhtiraslardan soyunup sükûna ermek ve denize karışan ırmaklar gibi Tanrı'nın varlığı içinde erimek bu ruhun en büyük kaygusu. Fakat aşkın hazlarını tatmayan insan da ömrünü heba etmiştir, Hintli'ye göre. Hayat okyanusunda fırtınaya tutulduktan sonra, tevekkül limanına sığınan bir ruh bu." (*Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 295). Hint'te hem haz, hem çile vardır. Upanişadlar'da iman ve inkâr kucaklaşır: "Ne tanrı var, ne cennet, ne cehennem" (*a.g.e.*, s. 30). Mahabarata'da kahramanlar hem dürüst, hem kalleştirler (*a.g.e.*, s. 42)...

Böyle temsil edilen bir Doğu, Müslüman Doğu'dan oldukça uzaktadır. Müslüman Doğu (burada Osmanlı) kuşkusuz bir iman, kılıç, hamle ya da aksiyon medeniyetidir Meriç'e göre: "Osmanlılar âdem endişesinden habersiz yaşadılar. Ölümden sonra yollar üçe ayrılıyordu: cennet, cehennem, araf. Araf kısa bir duraktı. Gerçi cehennem... zaman zaman uykularını kâbusa çeviriyordu Osmanlı'nın. Ama cennet kılıçların gölgesi altında ve Allah gafurrurahimdi..." (*Jurnal I*, s. 163) veya "onlar bütün gordiyonları kılıçla kesmeye alışmışlardı. Kılıç ve satır" (*a.g.e.*, s. 125). Askeri ve dinamik bir medeniyet olan Osmanlı böylelikle Hint'ten ayrılır: "Hintliler

1. Meriç satıraralarında üçüncü bir Doğu'ya, İran'a da atıfta bulunmaktadır, ama bu alandaki düşüncelerini geliştirmemiştir.

Hint'in dışında hiçbir ülkeyi fethetmemişler, Hint boyuna fethedilmiş" (*a.g.e.*, s. 295). Ama Meriç Osmanlı'nın Hint'i tanımamasından şikâyetçidir: "Hint'i tanımak zorundayız, çünkü İslami tefekkürün sertac-ı iptihacı tasavvuf o ülkeden fışkırdı. Cetlerimiz İslam'ı kabul etmeden önce Budisttiler... Asya düşüncesinin dayandığı temel, Hint düşüncesidir... İnsanlığın irfan ve idrakine istikamet veren iki yaratıcı millet var: Hint ve Yunan... Biz bu iki ülkenin merkezindeyiz. Akdeniz: Doğu ile Batı'nın zifaf yatağı... İnsana kendini bulduracak büyük terkibe ancak Hint sayesinde varabiliriz" (*Jurnal I*, s. 150).

Meriç'in düşüncesinde Müslüman Doğu'dan ayrı tutulan Hintli Doğu, bizi Doğu denebilecek kavramın belirsizliğine götüren bir ipucu olabilir. Meriç, Hint vedantizminin kutupların zıddiyeti prensibini Hegelvari bir biçimde reddettiğinden söz eder (*Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 295). Gerçekten de Hint kozmolojisi Batı karşıtı bir Hint kimliği tanımlamayı genelde reddeder. Ashis Nandy'nin işaret ettiği gibi Hintli, İngiliz sömürgeciliği karşısında kaygan, belirsiz bir Hintli tanımıyla yetinmiş ve kendini Hintli olmayandan kesin sınırlarla ayırmaktan kaçınmıştır (*The Intimate Enemy*, 1989). Burada Cemil Meriç'in Gandhi'ye beslediği ilgiden de söz etmekte fayda var. Gandhi'nin mücadelesi boyunca karşısındakini de içeren bir kimliği savunduğuna değinir Meriç; Gandhi ne tam yogidir ne de komiser. Nandy'ye göre Hintli, sömürgeci ideolojinin ona atfettiği çocuksuluk, kadınsılık, akıldışılık gibi özellikleri ne kabul, ne reddeder. (Nandy Kipling, Naipaul gibi yazarları da bu bağlamda yorumlar). Bu karşıtlıklarla düşünmek yerine, Hint kozmolojisi cinsel belirsizlik (*androgyny*), bilge bir çocuksuluk ve zamansızlığa (*ahistoricism*) bırakır kendini. Nandy, sömürgeciye taviz gibi görünen bu duruşun aslında sömürgeci ve sömürülen zıtlığını kıran ve her iki kutubun benzerliğine işaret eden bir tavırdan ibaret olduğunu belirtir.

Bu açıdan bakıldığında Meriç'te Hintli Doğu, tektanrılı, erkek ve aktif olarak temsil edilen Müslüman Doğu'dan (Osmanlı'dan) çok farklıdır. Meriç'in düşüncesinde gördüğümüz "Doğuların çoğulluğu", Doğu-Batı karşıtlığını sorgulamamıza yardım edebilir.

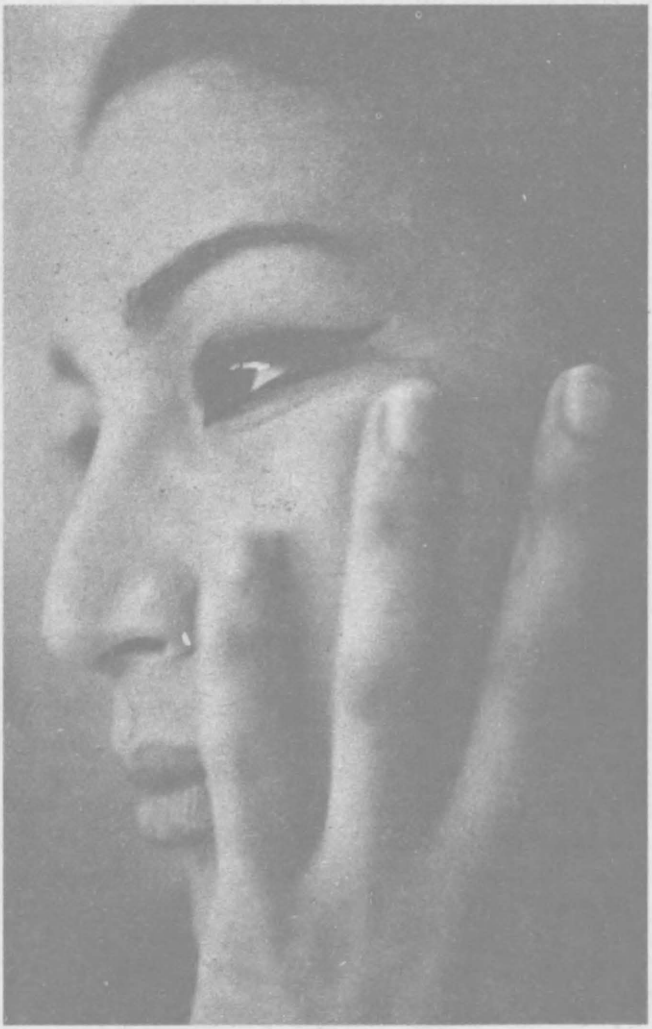
Kemal Tahir gibi çok tanınan ve Cemil Meriç gibi çokça okunmaya başlanmış olan iki yazarı alışılagelmiş kalın çizgiler boyunca okumaktansa, ideolojik/yöntemsel duruşlarındaki muğlaklık üzerinde düşünmek Türk modernleşmesine bakışımızı zenginleştirebilir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, H., *Cemil Meriç ile Sohbetler*, Seyran Yay., İstanbul, 1993.
Meriç, C., *Bir Dünyanın Eşiğinde*, Ötüken Yay., İstanbul, 1979.
Bu Ülke, İletişim Yay., İstanbul, 1985.
Kültürden İrfana, İnsan Yay., İstanbul, 1986.
Jurnal I, İletişim Yay., İstanbul, 1992.
Nandy, A., *The Intimate Enemy*, Oxford University Press, Yeni Delhi, 1989.
Norton, A., *Reflections on Political Identity*, The Johns Hopkins University Press, Maryland, 1988.
Oktay, A., *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
Tahir, K., *Batılaşma, Notlar*, haz. C. Yazoğlu, Bağlam Yay., İstanbul, 1992.
Çöküntü, Notlar, haz. C. Yazoğlu, Bağlam Yay., İstanbul, 1992.
Osmanlılık/Bizans, Notlar, haz. C. Yazoğlu, Bağlam Yay., İstanbul, 1992.
Devlet Ana, Tekin Yay., İstanbul, 1993.
Esir Şehrin İnsanları, Adam Yay., İstanbul, 1993.
Yorgun Savaşçı, Tekin Yay., İstanbul, 1993.
Kurt Kanunu, Tekin Yay., İstanbul, 1994.
Türkiye Defteri, "Eşkıyalık Üstüne", s. 4, Şubat 1974.
Ülgener, S. F., *Çözülme Devri Zihniyeti*, Der Yay., İstanbul, 1991.

İ K İ M E K T U P

Furuğ Ferruhzad



FURUĞ FERRUHZAD (1934-1966)

Bu iki mektubu, Furuğ'un kız kardeşi, Gloria Ferruhzad, bir yerlerde yayımlatmak üzere bana verdi. Mektupları Furuğ Almanya'da iken, Münih' ten babasına yazmıştır ve hiçbirinin üzerinde tarih bulunmamaktadır. Zarfların birinin üzerindeki damga tarihi 16 Ocak 1957'yi gösteriyor. Her iki mektubu da aynı yıllarda yazmıştır.

Furuğ 29 Aralık 1935'te doğduğuna göre, bu mektupları yazdığında 22-23 yaşlarında olmalıydı ve varmış olduğu noktaya varmak için daha uzun yollar vardı önünde. Mektuplar şaşırtacak sadelikte olup, onun hedefine ilişkin düşünceleri ve şiire karşı duyduğu sonsuz ve bitimsiz bağlılığı dile getirmektedirler ve uzaklarda kalan bir babaya olan sevgi ile doludurlar – ve sanki babanın varlığı yüzünden açığa çıkması olası olamayan, yıllarca bastırılmış sitemler ve derin yürek kırıklıkları ile de. Bu mektuplarda, sevgi dolu bir kızgınlık ile soru yağmuruna tutulan baba, babalık konumunda bulunmasına rağmen evrensel buyurgan, sert ve sınırlayıcı ve ilgisiz biridir. Bunlardan bıkıp usanmış ve başkaldıran yeni yetme bir kız, gerçek durumunu –başından geçmiş ve geçmekte olanı– O'na açıklamak istiyor ve ondan yargı ve insaf bekliyor. O yüzden öyküsünün bir yerinde suçlamaları ve sapkın düşünceleri inkâr edip itiyor ve yalnızlığında ve elginliğinde anlama ve düşünme yeteneğinin sınırlarını genişletmeğe çalışan ve "büyük şair" ve "ilerleyerek toplumda seçkin bir kadın" olmak isteyen bir insanın tüyler ürpertici tablosunu çiziyor. Daha uzun ve detaylı olan mektubunda ise, yitirilmiş bir ilişkiyi –babası ile olan ilişkiyi– yorumlayıp kabullendirmeğe çalışıyor; kaçıştan başka yolu olmadığı için, mutluluğu güncel sıradan kalıpları içinde aramadığı için. Saygın fakat acı bir tavırla neden kaçtığını ve neden elgin topraklarda bile mutlu olmadığını açıklamak istiyor, birkaç kısa ve etkin cümle ile Münih'teki tekdüze ve üzünç dolu yaşamını aktarmak istiyor.

Mektuplar, sevinçle keşfedilip bulunan ve yetenek, öğrenme ve süreğen çalışmanın somutlaşması ile başlanmış olan bir yolun dönemeçlerini imliyor ve şimdi aradan geçen bu otuz küsür yıldan sonra bu yol, ne de uzun ve erişilmez duruyor. Böyle de düşünebiliriz; bu yolu, belki de, bu denli çok çatışmaya girmeksizin, bu denli taşkın olmadan, düşmanlık, kaçış, başıboşluk ve yıpratıcı yalnızlık olamadan da geçmek olası olabilirdi. Daha dingin, daha basit. Belki. Ama, 1967'nin o karlı Ocak ayında, Zahirolddoleh mezarlığında, sarılmış ufacık bedeninin yanında durduğumuzda, O'nun bu yolu, hiç kuşkusuz, tam bir uğraşı, tam bir başarıyla ve dimdik geçtiğini biliyorduk. Ancak şunu bilmiyorduk: Acaba sevinçli ve mutlu olarak mı? Acaba içi rahat mı idi? Bu "zirveye" ve "uca" varmış olmaktan memnun mu idi? Onun ölümündeki yaşından daha yaşlı olduğum bugün, sanki mektupları bana da yazmıştır: Zarif bedenli bir kızın babası olduğum bir zamanda, ve

kuşkusuz yargılarımda daha sert olarak, ve alışmış olduğum güncel dinginliğimi bozacak herşeyden gizli bir korku duyduğum sırada. Mektupları temize çekerken kendi kendime, ölüler, kısa ve uzun öyküleri ile öleli çok olmuştur, diyordum. Kızgınlıklar, sitemler ve kırgınlıkların tümü anlamlarını yitirmişler ve bir zirveye ve zamanın akışı ile yükselip alçalan bir "yere" varmanın amansız mücadelesinin sadece gölgesi kalmıştır. Ve çoğu zaman, kendi deyişi ile sadece "ses" kalır.

Belki de "ağustos böceklerinin sesini" rüyalarımda duymuştum. Bilemiyorum.

Aydın Ağdaşlu, Şubat 1994

Birinci Mektup

Babacığım, size mektup yazmayalı çok oldu. Yani yazdım da göndermedim. Şimdi masamın üzerinde, her ikisinin de üstüne sizin adresinizi yazmış olduğum iki zarf duruyor. Ama hep mektupları değiştirmem gerektiğini düşünüyorum, bu yüzden de öylece masamda kalakalıyorlar. Size ne yazmam gerektiğini bilmiyorum. Ben iyiyim. Her zamanki gibi, insan ne kadar daha az umarsa yaşamında bir o kadar daha rahattır. Şimdi, ben kendimi yaşamdan pek bir şey ummamaya alıştırmaktayım. Hep, ne ise yine iyidir diyorum. Birçokları benim olduğum kadar bile mutlu değiller ve böylece daha az düşünüp daha çok yaşıyorum. Emir (Furuğ'un kardeşi) de fena değil. Biz genellikle gündüzleri görüşüyoruz ve her zamanki gibi konuşmalarımız, Tahran, çocuklar ve Anne-Baba üzerine ve bu bizim günlerce üzerinde bıkmadan konuşabileceğimiz bir konu. Biz, beraber olduğumuzda, bu anne babayı ve onları ne denli sevdiğimizi anlıyor, onların bizim hayatımızda olmalarını çok istiyor ve onların sevgilerini duyuyoruz. Ben yazın başlarında İran'a dönmeği tasarlıyordum, ancak Emir aynı fikirde değil, burada onun yanında kalmamı ve onunla birlikte dönmemi istiyor. Daha tam karara varmış değilim. Kami'yi (şimdi 43 yaşında olan, Furuğ'un Pervi Şahpur'dan olan oğlu) çok özlüyorum, ama diğer yandan moralimin daha iyi olmadığı fikrindeyim ve şimdilik yeterince güçlü ve normal değilim. Oraya dönersem yine aynı cehennem azabı yaşam başlayacak ve bazı şeylerin yükünü taşıyamayacağımdan korkuyorum. Benim eğitim ve iş durumum hakkında sormuştunuz. Siz benim yaşamdaki gayemin ne olduğunu biliyorsunuz. Belki biraz aptalca olabilir, fakat ben sadece burada memnun ve mutluyum. Ben büyük bir şair olmak istiyorum. Benim hiçbir zaman bundan başka bir uğraşım yoktu, yani kendimi bildim bileli şiiri sevdiğimi anlamıştım. Ne yapıyorsam kendi düşünce ve bilgi sınırlarımı genişletmek içindir. Hiç bir zaman diploma ve lisans almak için ders okumuyorum, niyetim bilgimi ar-

tırmakla sevdiğim işi, yani şiiri sürdürmek ve başarılı olmaktır. İtalya'da bulunduğum yedi ay zarfında İtalyanca'yı iyi öğrendim. İtalyanca'dan iki şiir kitabı çevirdim ve şimdi Emir'in yardımı ile Almanca bir kitabı çevirmekteyim. Birini çevirip basılması için Tahran'a gönderdim, ki bu da bana bir gelir sağlar. Avrupa'da bulunduğum on ay içinde yayınlatmak istediğim bir şiir kitabı yazdım. Şiir benim tanrımdır, işte ben şiiri bu denli seviyorum. Gecem gündüzüm bunu düşünmekle geçiyor, kimsenin söylemediği yeni bir şiir, güzel bir şiir söyleyeyim diye. Kendimle baş başa olmadığım ve şiiri düşünmediğim günüm, anlamsız ve hiç sayılır. Belki şiir görünüşte beni mutlu kılamaz, ancak ben mutluluğu kendim için başka türlü yorumluyorum. Mutluluk benim için... güzel elbise, iyi yaşam ve iyi yemek değil. Benim ruhum memnun olduğu zaman mutluluk duyuyorum ve şiir benim ruhumu memnun ediyor. Şayet, insanların elde etmek için çırpındıkları bu güzellikleri bana verseler ve karşılığında şiir söyleme yeteneğini benden alsalar, intihar ederim. Siz benden vazgeçin, siz bırakın ben sizce mutsuz ve aylak olayım, ancak ben hiçbir zaman yaşamımdan yakınmayacağım. Tanrı ve çocuğumun ölümü üstüne yemin ederim ki ben sizi çok seviyorum. Sizi düşünmek gözlerimi yaşartıyor. Kimi zaman düşünüyorum ve düşündüm, neden Tanrı beni böyle yarattı ve neden şiir adlı şeytanı içimde canlandırdı diye; bunun içindir ki ben sizi memnun edemiyorum ve hiçbir zaman sizin sevginizi alamıyorum, ama bu benim suçum değil. Benim, milyonlarca insanın kabullendikleri yaşam gibi sıradan bir yaşamı kabullenecek gücüm yok. Evlenmek niyetinde değilim. Ben yaşamım boyu hep ilerleyeyim ve toplumda seçkin bir kadın olayım istiyorum ve sizin, benim dediklerimi kabul etmeyeceğinizi sanmıyorum. Bana mektup yazın. Ben size iyi şeyler almak istiyorum, ancak sizin ne sevdiğinizi bilemiyorum. Birazcık param var, onunla ilk kez babacığım için küçücük bir hediye almak istiyorum, ama siz bana neyi sevdiğinizi yazın. Sizi öpüyorum. Furuğ Ferruhzad.

İkinci Mektup

Çarşamba, 2 Ocak

Sayın babacığım, umarım iyisinizdir. Muhakkak size (*Siz* saygı ile babaya hitaben söylenmekte) uzun bir süredir mektup yazamadığım için incinmiş ve sizi sevmediğimi düşünmüşsünüzdür, ama bu doğru değil. Ben hep size mektup yazıp, sizinle dertleşmek istiyordum. Ama ne zaman mektup yazmağa niyetlensem, kendi kendime soruyorum ne yazayım, sizinle benim aramda oluşan bu arayı ne ile kapatabilirim diye. Ben iyiyim, sağlığım yerinde, siz nasılsınız, ne yapıyorsunuz diye yazmayı sevmiyordum. Tüm ya-

şamımı, duygularımı, acılarımı ve mutsuzluklarımı size yazmak istiyordum, yazamıyordum ve hâlâ da yazamıyorum, bizim düşünce yapılarımızın temelleri, tüm koşulları ile farklı olan iki değişik zaman ve toplumda olduğundan, nasıl aramızda uyuşup anlaşma havası yaratabiliriz ki? Söyleyeceklerimin hepsini söyleyecek olsam, bir kitap yazmam gerekir ve sözlerimin sizi üzeceğinden korkuyorum, size hoş gelmemesinden. Ancak, bu sözler içimde durduğu sürece ben de memnun ve rahat olmayacağım. Ve sizi gördüğümde kendim olmak istiyorum, gülmeyen, konuşmayan, bir köşeye sinip çöken biri değil. Benim büyük derdim sizin beni tanımamış olmanızdır, hiçbir zaman da tanımak istemediniz ve belki de hâlâ siz benim hakkımda düşündüğünüzde, beni uçarı, ve aşk romanları ve Tahran *Müsavvar* dergisinin öykülerinden kafasında aptalca düşünceler oluşan bir kadın olarak biliyorsunuz. Keşke öyle olsaydım ve mutlu olabilseydim. İşte o zaman dünya küçücük bir odacık olurdu ve ben, dans meclislerine gitmekle, güzel ve şık elbiseler giymekle, komşu kadınlarla çene çalmakla, kaynana ile dalaşmakla, kısacası pis ve anlamsız binlerce işle yetinirdim ve daha büyük ve daha güzel bir dünyayı tanımazdım, bir ipekböceği gibi kendi kozamın sınırlı ve karanlık dünyasında kıvranır büyürdüm ve hayatım sona ererdi. Fakat ben böyle yaşayamazdım. Kendimi bildiğim andan beri, benim başkaldırım ve isyanım bu aptalca görünüş yüzünden başlamıştır. Ben büyük olmak istiyordum ve istiyorum. Ben, bir gün doğup bir gün de bu dünyadan çekip giden ve artlarında herhangi bir iz bırakmayan yüzbinlerce insan gibi yaşayamam. Bende bu duygu var, fakat şimdiye kadar yaptıklarımın tümü doğrudur ve kimse buna itiraz edemez demiyorum. Hayır, yaşamım boyunca birçok hatalar yaptığımı kendim de biliyorum. Ama kim tüm yaşamı boyunca yaptıklarının, düşündüklerinin ve davrandıklarının doğru olduğunu söyleyebilir? Şairin dediği gibi: Bu dünyada yaşam iki olmalı / biri deneyim kazanmak / diğeri deneyimleri kullanmak için. Ben kötü bir kız değilim ve asla ailemin utancına neden olmak istemedim. Şayet ben bu yola adım atmışsam, ailemin benimle gurur duyması içindi, hâlâ da öyle ve eminim bir gün gayeme ulaşacağım. Ancak hiçbir zaman ve hiçbir yerde rahat edemediysem, sözlerimi söylemek için hiçbir zaman ağzımı açamadıysam, kendimi size ve başkalarına tanıtamadıysam ne yapabilirdim? Anımsıyorum da, ben evde felsefe kitapları okuduğumda ve edebiyat fakültesi felsefe hocası ile oturup saatlerce Doğu felsefesi üzerine tartıştığımda, siz benim hakkımda fikir yürütürdünüz; ben aptal bir kızmışım ve saçma sapan dergileri okuduğumdan kafam bozulmuşmuş. İşte o zamanlar ezilirdim, evde bu denli yabancı olduğumdan gözlerim dolardı, sesimi kesip susmağa ve kimse ile uğraşmamağa çalışırdım veya buna benzer binlerce başka olay ki kendi başına belki o denli önemli değildirler, fakat her biri bir insanı yıkıp da-

ğıtmak için yeterlidir. Konuşmak istersem çok şeyleri anlatmalıyım. İlkin de sizden başlamalıyım, sevgisi ile bizi kendine doğru çekebilecek ve bize yol gösterebilecek biri. Ancak O, sertliği ile bizi korkutuyordu, bu ise bizim kendimize sığınmamıza, küçücük beyinlerimizle yaşamın büyük sorunlarını çözmeğe çalışmamıza neden oluyor, çok defa da hata yapmamıza yol açıyordu. Anımsıyorum, arada bir bize öğüt vermek isterdiniz, fakat siz konuşmaya gereksinim duyduğunuz zaman, biz dinlemeğe hazır olmazdık. Koşulların ve ondan daha önemli olan bizim moralimizin sizin öğütlerinizi anlayıp kabul edebilmek için elverişli olup olmadığına bakmazdınız. Birini yataktan, diğerini yemek masasından kaldırır, okumaya dalmış bir üçüncüsünü çağırır ve pat diye öğütlere başlardınız, her zaman çatık kaşlar ve öne eğilmiş bir kafa ile. Sanki siz korkardınız, bizim gözlerimize bakar ve bize gülümserseniz biz sizin sevginizi ve duygularınızın inceliğini anlarız da bu sizin için çok kötü olur diye, sonraları bizi artık sizden korkmaya, size uymaya mecbur edemezsiniz diye. Sizin söylediklerinizi ciddiye aldığımı hiç anımsamıyorum. Siz bize hararetli hararetli öğüt yağdırırken, eminim diğer çocukların da kafaları benimkisi gibi başka şeylere takılırdı ve ertesi gün uyandığımda sizin öğütlerinizin tümünü unutmuş olurdum; veya tam tersine, benim ruhumun bir hatadan dolayı pişmanlık ve suçluluk duygusu ile titrediği zamanlar size gelip ne yaptığımı söylemek ve sizden öğüt almak istediğimde, her zamanki gibi korkar ve sizinle bir yabancı olduğumuz duygusuna kapılırdım. Neden böyle olmalı? Siz ki bu kadar çok psikoloji kitapları okurdunuz, bunların nedenlerini bilmeliydiniz. Ne zaman geçmiş yaşantımı, sizin evinizde geçirdiğim son bir yılı hatırlasam ödüm kopar. Bir hırsız gibi, iyisi ve kötüsü ile herşeyim gizlice. Neden beni adam yerine koymuyor ve neden evden kaçmaya zorluyordunuz, ben bir uyurgezer gibi nerede olduğumu, ne yaptığımı ve kiminle konuştuğumu bilmez hale geleyim diye mi? Neden arkadaşlarımı eve getirmekten ve iyi mi kötü mü oldukları konusunda beni ikaz edip bana yardım edesiniz diye sizinle tanıştırmaktan çekinirdim? Ama şimdi neden buraya geldim, ve neden açlık, avarelik, binbir sıkıntıya katlanıyorum? Aslında ben evi seviyorum. Sabahtan akşama caddelerde aylak aylak dolaşmak ve her önüme gelenle konuşmanın verdiği ruhsal sıkıntıya katlanmak istemiyordum. Sırf evde yabancı olduğum için, kendimi tanıtamadığım ve rahat olamadığım için, kalkıp buraya geldim. Özgürüm, bana vermekten korktuğunuz işte bu özgürlüktü ve ben sizden gizli olarak onu elde etmek istiyordum, bu nedenle de hatalar yapıyordum. Halbuki bu özgürlüğü elde etmemde bana yardımcı olmalıydınız, doğru olan buydu. Şimdi buradayım. Ama kim benim bir gece olsun dışarıda yattığımı söyleyebilir? Hayır kimse. Ben sabahtan akşama odamdayım ve kendi işimle uğraşıyorum, dışarı çıkmayı da pek sevmiyorum... Ma-

sası başında oturup okuyan, şiir yazan ve düşünen bir kadınım. Neden? Çünkü kendime ait olduğumu biliyorum. Artık kimsenin nefret ve aşağılama dolu gözleri üzerimde değil. Artık kimse bana bunu yap veya bunu yapma demiyor. Kimse beni kafasız bir çocuk olarak görmüyor. Ve ben kendim için, kendi benliğim ve varlığım için sorumluluk duyuyorum, bundan sonra yapabileceğim hatalar için kendimi affetmem. Halbuki, kendi kendime geçmiş hakkında düşündüğümde, asla kendimi suçlu hissetmiyorum, başkalarını benim hatalarımın nedeni olarak görüyorum. Ne yazık ki herşeyi söyleyemiyorum. Şayet bana izin verseydiniz ve incinmeyeceğinize dair söz verseydiniz, söyleyecek çok sözüm vardı. Yaşantımı başından ele almak, her anını size açıklamak ve düşüncelerimi yazmak isterdim. Ben, hayatım hakkında çok düşündüm, sizin hakkınızda da bizi eğitme ve düşünce biçiminiz hakkında da. Ama şimdi ne yapabilirim? İncinmeyeceğinizi bilsem, hep böyle suskun dudaklar ve sevginizi dileyen gözlerle size bakayım daha iyi ve kalbim dopdolu durakalsın ve laflarımız merhaba, nasılsınızdan öteye geçmesin. Ancak şu kadarını bilin ki ben de diğer çocuklar gibi sizi seviyorum ve sizi rahatsız edecek bir iş yapmak istemiyorum. Biliyorum ki anne babaların çocuklarını sevmemeleri olası değil. Belki de benim sizi sevdiğimden daha çok seviyorsunuz beni. Ben, Kami'yi düşündüğümde üzüntüden bağırasım ve hüngür hüngür ağlayasım geliyor. Fakat anlayış olmadığı sürece her ikimiz de hatalar yapacağız.

Münih'e geleli 10 gün olmuş. Dün gece Emir ile sizin hakkınızda çok konuştuk. Uyumaya giderken artık mektup yazamadan edemeyeceğimi anladım. Kendi kendime, iki satırcık da olsa yazacağım dedim. Şu kadarcık da bana yeterli. Size bütün düşüncelerimi yazacağıma dair Emir'e söz verdim. Ama yapamıyorum, ne kadar bahtsızım, yapamıyorum. Ancak istiyorum ki benim kötü bir kız olmadığımı ve sizi sevdiğimi bilesiniz. Sizin durumunuzdan hep haberim olmuştur, ben arkadaşlık ve sevgi gösterisi yapacak biri değilim, neyim varsa kalbimdedir.

Ayda bir miktar para gönderdiğiniz için çok teşekkür ediyorum. Ne yapabilirdim ki, hayat koşullarım çok zordu. Ama bir iki aya kalmaz burada bana bir iş verirler ve artık bu paraya gereksinimim kalmaz. Tahran'a geldiğimde paralı olacağım ve size olan borcumu öderim. Mektubumu yanıtlarsanız sevinirim, çünkü şu sıralar çok acı ve zor günler geçirmekteyim ve mezarında yatan biri gibi yalnızım, bir sürü acı ve azap veren düşünce ve hiç bitmeyecek olan bir hüzünle. Şimdilik sizi memnun edemiyorum, belki bir gün gelir siz de bana hak verirsiniz ve bana küsmezsiniz, benimle de diğer çocuklarla olduğunuz gibi sevecen olursunuz. Uzaktan sizi öpüyorum.

Çeviren: Haşim Hüsrevşahi

ÇİÇEKLERİN KANLI SÜLALESİ

Furuğ Ferruhzad'ın Yaşam Öyküsü

Behruz Celali

"Özel yaşam hakkında konuşmak bence çok can sıkıcı ve yararsız bir şeydir. Dünyaya gelmiş olan bir insanın nihayet bir doğum tarihi vardır, bir kent veya köye bağlıdır, bir okulda okumuştur, nihayet herkesin başından geçebilen bir avuç çok sıradan ve kuramsal olaylar yaşamında cereyan etmiştir, çocukken havuza düşmek gibi, yahut örneğin okulda kopya çekmek, gençlikte âşık olmak, evlenmek ve buna benzer şeyler gibi."
Furuğ Ferruhzad 1934 yılında Tahran'da doğdu. Çocukluğu ışık ve bebekler, meltem ve kuşlar, aydınlık ve sular arasında geçti: Daha sonraları özlemle düşüneceği şeyler arasında:

Ey yedi yaş
Ey göçün şaşılası anı
Senden sonra ne geçtiyse, yığınla delilik ve bilinçsizlik arasında geçti
Senden sonra,
bizimle kuşlar arasında
bizimle meltem arasında
korkunç diri ve aydın bir ilişki olan pencere
kırıldı
kırıldı
kırıldı
Senden sonra o topraktan bebek
su
su
su'dan başka bir şey söylemeyen bebek
suda boğuldu

Okula gitti, öğrenim gördü. Bu öğrenim yılları, gerçi ışık ve bebekler, meltem ve kuşlar, aydınlık ve sular arasında geçmediyse de, yine de göç ve tutsaklık öncesi anlardı ve yine anılar ve özlem dolu:

O günler geçip gittiler
O karlı suskun günler
camın arkasından, sıcak odada,
her an dışarıya baktığım
Benim temiz karım, yumuşacık yün gibi
usulca yağardı.
Kürsünün sıcaklığı uyuklatırdı
ben hızlı ve çekinmesiz
annemin bakışlarından uzak
iptal çizgilerini
eski ev ödevleri defterimden silerdim
Kar dinince
Bahçede hüzünle dolaşırdım
kuru yasemen vazoları dibinde
ölü serçelerimi gömerdim

Lise ilk dönemi sonrasında "Ressamlık Yüksek Okulu"na başladı. Ve bu dönemde, yoğun bir şekilde şiir okumaya koyuldu ve giderek söyleme anları ona uğramaya başladı. "On üç-on dört yaşlarımda birçok gazel yazdım, fakat hiçbirini yayınlatmadım. Her neyse, ben bir zamanlar şiir söylerdim, öylesine içgüdüsel olarak, bende kaynardı. Her gün iki üç tane, mutfakta, dikiş makinası arkasında, yazıverirdim. Kısaca, öylesine söylerdim. Çok isyankârdım. Öylesine söylerdim. Çünkü birbiri ardınca divanları devirirdim. Çok okurdum ve az buçuk da yeteneğim vardı. Zorunlu olarak, bir yolunu bulup geri vermeliydim. Bunların şiir olup olmadıklarını bilmiyorum, fakat o günlerin 'ben'i olduğundan kuşkum yok, içtenliklidirler. Ve çok kolay olduklarını da biliyorum. O zamanlar da ben daha yoğrulmamıştım. Kendi dil ve biçimimi ve kendi düşsel dünyamı bulmamıştım. 'Ailevi yaşam' dediğimiz dar ve küçük bir çevrede tıkılı idim. Sonra ansızın tüm sözlerden boşaldım. Çevremi değiştirdim, daha doğrusu, zorunlu ve kaçınılmaz olarak değişti."

On altı yaşındayken Perviz Şahpur ile evlendi ve onunla birlikte Elvaz şehrine yerleşti. Bu dönemde daha çok yazıyor ve bu ise aile yaşamı ile pek uyumlu görünmüyordu. Bir yıl sonra "Kamyar" adındaki oğlunu doğurdu. Bir yıl sonrasında şiir ve evlilik yaşamı arasında seçim yapmaya mecbur kaldı. "Gerek dediğimde, bende varolan doğal ve doğmalık diretgenliğimi yorumlayan ve anlam veren bir 'gerek'tir... Ben, birinin kafası çarpıp kırıldığında, taşa gitmemeli sonucuna varanlardan değilim. Benim kendi kafam çarpmadıkça taşın anlamını bilemem!" Şiirden yana çıktı. Ko-

casından ayrıldı ve evinden uzaklaştı. İki adın zayıf bağı koptu;

Bilirim artık o uzak evden
Yaşam sevinci uçmuştur
Bilirim bir çocuk ağlayarak
anne ayrılığında ağıt yakmıştır
Ben yorgun darmadağın ancak
aşarım arzu yolunu
Sevgilim, sevdiceğim şiirdir benim
Gidiyorum elde etmeye onu

Yasa, adaletin bu gevşek ve çürük urganı, çocuğunu ondan aldı, hatta yeniden görme hakkını bile. Ve o tam on altı yıl, yani yaşamı noktalanıncaya değin, âşık olduğu oğlunu göremedi ve her zaman en büyük yemini "çocuğum üzerine" oldu. Onun çocukluk aşkının gözlerini yasanın karanlık gözbağları kapatırken, o isyankâr bir sevgiye, delice sevmeye yüz koydu:

Benim tüm güvencem törenin çürük urganında asıldığında
ve tüm kentte
Kalbimin tüm ışıkları parçalandığında
çocuksu aşkımın gözleri benim
Yasanın karanlık gözbağlarıyla bağlandığında
ve benim ıstırap dolu şakaklarımdan
kan fıskıyesi fışkırdığında
ve yaşamım benim
duvar saatinin tik takından başka bir şey olmadığında
Anladım,
gerek, gerek, gerek,
delice sevmem gerek

Şiire olan tutkusundan dolayı, evlilik yaşamı ve çocuğundan ayrılmıştı ve şimdi şiir onun için başka bir eşti, başka bir dost: "İki insanın ilişkisi tam veya tamlayıcı olamaz, özellikle bu devrede. Ancak şiir benim için, vardığımda rahatça kendisiyle dertleşebileceğim bir dost gibidir. Beni incitmeden tamlayan, memnun eden, bir eştir... Kimileri kendi yaşamlarındaki eksikliklerini, başka insanlara sığınmakla karşılamaya çalışıyorlar, ancak hiçbir zaman karşılanmıyor. 'Olmuş olsaydı, acaba bu kendisi dünyanın ve varlığın en büyük şiiri olmaz mıydı?"

Şiir onun için, onu varlıkla ilintilendiren bir pencereydi. Kendisi yorumlayıp bulması için: "Şiir benim için, O'na doğru yürüdüğümde, kendili-

ğinden açılan bir pencere gibidir. Ben orada oturuyorum, bağırıyorum, ağlıyorum, ağaçların yansıları ile karışıyorum, ve pencerenin öte yanında bir havanın olduğunu, birinin olduğunu biliyorum; iki yüz yıl sonra olabilecek birisi veyahut üç yüz yıl önce varolmuş biri –fark etmez– varlıkla ilişki için bir araçtır, geniş anlamı ile varlık. İyi yanı şu ki, insan şiir söylediğinde, ben de varım, yahut ben de vardım diyebiliyor. Aksi halde, insan nasıl ben de varım veya vardım diyebilir. Ben kendi şiirimde bir şey aramıyorum, belki de 'kendimi' buluyorum daha."

Ve giderek şiir onun için çok daha ciddi bir uğraş haline dönüşüyor. "Şimdi, şiir artık benim için çok ciddi bir sorundur. Kendi varlığım karşısında duyduğum bir sorumluluk. Kendi yaşamıma vermem gereken bir yanıt gibi. Ben, inanan birinin dinine gösterdiği saygı kadar şiire saygı duyuyorum." Ve neden böyle olmasındı ki; "Esasen şiir yaşamın bir parçasıdır ve asla yaşam ve gerçek yaşamın insan üzerindeki etkilerin etki alanı dışında olamaz. Manevi yaşama, hatta maddi yaşama bile tamamen 'şiirsel bir bakışla' bakmak olasıdır. Esasen şiir, ortaya çıkıp geliştiği ortama ilgisiz ise, asla şiir olamaz."

Şiir Furuğ için yaşamın bir parçası değildi, yaşamın ta kendisi, yaşamın tüm anları onun şairane anlarıydı. Yoksa kendi ölüm haçını böylesine omuzlamazdı. Ölümüne bu denli kararlı, sevgiye ve söylemeye bu denli kendini vermiş ve bütünleşmiş birisi, kuşkusuz bu ülkede, kuytulara çekilmiş söz edenlerin dil süngülerinden korunamazdı. Ancak Furuğ'un başkaldırışı cücelerin ölçütlerine bakmaz ve körlerin yerel hükümetlerine kalmaz.

Cüceler ülkesinde
ölçütler
hep sıfır yörüngesine göçmüştür
Neden duracakmışım?
Ben dörtlü elemanlara uyarım
ve kalbimin atış düzencesi
Körlerin yerel hükümetinin işi değil.
Benim hakir bir solucanın bir et boşluğundaki devinimi ile işim yok
Beni, çiçeklerin kanlı sülalesi yaşama sorumlu kılmıştır
Çiçeklerin kanlı sülalesi, anlıyor musunuz?

...

Ben ağaçlar soyundanım
pis hava hüzünlendirir beni
Ölen kuş öğüt verdi bana uçuşu anımsayayım diye.

Furuğ 1952 yılında, *Tutsak* adlı şiir kitabını yayımladı. Deneyimleri daha gerçek biçimlerini almamıştı. "*Tutsak*'ta ben, dış dünyanın basit bir anlatıcısıydım. O zamanlarda şiir benim içime girmemişti daha. Belki bir koca gibi benimle aynı evde yaşıyordu, bir sevgili gibi, ne bileyim insana birkaç günlük birlikteliği olan birileri gibi. Ama sonradan şiir bende kök saldı ve bu nedenle şiir konusu benim için değişti. Artık ben şiiri sadece kendi soyut duygularımın anlatımında bilmiyordum, şiir bende işledikçe ben dağıldım ve yeni dünyalar keşfettim." Deneyimler artınca Şamlu'nun şiiri ve onun "dile" karşı başkaca olan bakışı ile tanıştı.

Bu deneyimlerin sonunda, Nima ile karşılaştı ve onun engin bakışı ile: "Ben Nima ile çok geç tanıştım ve başka bir anlamda belki de tam zamanında." 1957 yılında *Duvar*'ı ve iki yıl sonrasında *Başkaldırı*'yı yayınladı; kendi özel havasını taşımasını istediği iki deneyim. "*Duvar* ve *Başkaldırı*, aslında yaşamın iki dönemi arasındaki umutsuz çırpınışlardır. Bir çeşit kurtuluş öncesi son solumalar."

Bu denemeler Furuğ'u dil konusunda daha ciddi düşünmeye sürükledi ve "dil"e karşı bu yeni düşünce biçimi ile, kendine özgü yolunu bulabildi. O şiire yeni sözcükler sokabildi, o sanatsal yaratıcılık gücü dışında, zamanın çocuğu olmaya çalıştı. Kendi zamanının melodisini bulmaya çabaladı, Batı'nın klasik edebiyatında boğulmadı ve ne de Avrupa edebiyatına emildi.

1962 yılında *Yeniden Doğuş* yayınlandı. Furuğ'un kendi dilini bulduğunu bildiren kitabı. Ve onun yeniden doğuşu. Onun, diğer sanatçılar gibi, yetkinci görüşü bu eserden memnun olmasına engel oluyor. "Ben kendimi yargılama işinde acımasızım... *Yeniden Doğuş*'a baktığımda üzülüyorum. Dört yılın yaşam sonucu... Çok azdır. Ben elime tartı alıp şiirlerimi tartmıyorum, ancak kendimden daha çok şey beklerdim ve bekliyorum... Benim işimin eksik tarafı, daha söylemek istediklerimin tümünü söyleyemediğim. Ben tembelim, hem de çok. Kendi varlığımın olumlu yanlarından hep kaçıyorum ve olumsuz yanlarıma bırakıyorum kendimi... Ben *Yeniden Doğuş*'tan ayrılalı aylar olmuştur. Bununla birlikte, bu kitabın sonundan başlayabileceğimi düşünüyorum, bir çeşit düşünsel başlama. Sanıyorum 'Okyanusta oturan ve yüreğini tahta bir kavalda çalan üzgün peri'den bir başlangıç oluşturabilirim." Ve Furuğ *Soğuk Mevsimin Başlangıcına İnanalım* kitabı ile bu başlangıcı yaptı ve bu yapıtı ile büyük şairlerin hayranlığını uyandırdı. Ahmet Şamlu şöyle diyordu: "Furuğ'un şiiri benim için başka bir şeydir, Furuğ'un şiiri bence kimi zaman bir mucizeye benziyor ve ben onu evrensel ölçüde, günümüzün başlıca şairleri arasında sayıyorum. Dünyanın, 'en büyük' lakabını sözüm ona taşıyan birçok ünlü şairin Furuğ'a yetişmesi için çok var daha. Birçok kez Furuğ'un kimi şiiri beni şaşkına çevirmiştir, veya hatta o şiire inanmam için uzun zaman geçmiştir."

Fakat bu arada kimileri onun şiirini çekemiyorlardı. Tüm sanatları yaralar vurma ustalığında yatan söz ustaları: "Edebiyatın durumu eskiden olduğu gibidir, biraz dırdırcılık ve abuk sabuk lafazanlık ve biraz da iş... Benim, içim bulanıyor ve yapabildiğimce kendimi bu ölçülerden ve aptalca ve sıradan hedeflerden uzakta tutmaya çalışıyorum. Ben dünyayı düşünüyorum, gerçi evrensel olmak için umut çok azdır ve hatta sıfırdır denebilir, ancak iyi tarafı, insanı bu 2x4'lük çevreden ve bu havuz solucanlarından kurtarıyor ve ayrıca bu ülkenin hakir sanatsal merkezlerince yargılanmasından –ve ne yazık ki reddedilmiştir– korkmamasını, hatta gülmesini sağlıyor."

Bu dönemde artık Furuğ, şiiri insanın havaya olan gereksinimi gibi düşünüyor. Acaba böylesi bir gereksinim olmasaydı, o, tüm yaşamını bu yola koyar mıydı? Bu anlardan sonradır ki o, kendi varlığından bir şeyler eksiltip şiirine katıyordu: "Şiir benim için bir gereksinimdir, yemek, içmek gereksiniminden daha üstün, soluma gibi bir şeydir. Demek istediğim, bu gereksinim doğal olarak zorunlu bir biçimde karşımdadır. Şiir benim içimde dağılmıştır. Bir zamanlar ben bu yaratığı başka şeylerin yanında ve kendi dışımda soyut bir şey olarak görürdüm, ama şimdi bir süreden beri o benim içime işlemiştir, yani beni ele geçirmiştir ve bu nedenle ben şiirden ayrı değilimdir. Bir zamanlar, yani 1963 yılından önce, şiire inanmazdım. İnanmazdım dediğimde bile bir süreç sözkonusu. Bir zamanlar ben şiirimi bir hobi ve eğlence sanırdım, sebze ayıkladıktan sonra, kulağımın arkasını kaşır ve pekâlâ derdim, gidip bir şiir söyleyeyim derdim. Sonraları şiir söylediğimde bir şeylerin bende artacağına inanırdım. Ancak bir süredir, şiir söylediğimde bir şeylerin bende eksildiğini düşünüyorum. Yani ben kendimden bir şeyler kazıyor ve kesiyorum ve başkalarının eline veriyorum. Bundan dolayıdır ki şiir benim için çok ciddi bir uğraş olarak sözkonusudur ve ona karşı bağnazım. Bir zamanlar şiir söylediğimde kendi şiirimle alay ederdim, ancak şimdi şiirimle alay ettiklerinde kızıyorum. Çok seviyorum çünkü. Bu yabancı yabanılı uysallaştırmak için uzun zaman uğraştım ve daha sonra onu kendimde yerleştirip bende işlemesi için, bir daha ayrılmamız kolay olmayacak biçimde onunla birleşmek için çok sıkıntılar çektim."

Furuğ'un şiirinde dalgalanan acı, onun çağının aydınının kanayan yarasıdır. Sanayi devrimi sonrasında, değerlerin yokoluş dörtyolunda duran insan ağır cezalara öylesine katlanmıştır ki, o kutsal sözcük belleğinden kaçırvermiştir. Furuğ şiir söylüyorsa, bu yokoluşa karşı direniştir ve daha büyük yokoluş olan ölüme karşı diretiş. Bu yokoluş her yöne bakan bir şeydir, onun gözleri önündedir, onun en büyük tutkusunda bile. Böyledir ki yıkılış korkusu, onun mutlu anlarını umutsuzlukla dolduruyor.

Benim küçük gecelerimde yıkıntı korkusu var
dinle
karanlığın esintisini duyuyor musun?
Ben elgince seyrediyorum bu mutluluğu
ben kendi umutsuzluğuma alışkınım
dinle
karanlığın esintisini duyuyor musun?

O, yıkıntının bu kaygı ve acısını her yerde görüyor, bu kaygıyı ayda görüyor; onun evinin damında yokoluş yuva kurmuştur ve yıkılma korkusu vardır. Öyle bir yıkıntı ki insanı küçük bir mezarı düşünmeye zorluyor, yeni doğan bir bebeğin yumuşak teni gibi. İnsanın renk yitirmeler yolağzındaki yalnızlığı ve giderek yokoluş korkusu, Furuğ'un şiirinin can damarıdır. Ve değerlerin yitirildiği an gelip çatınca kimse artık çiçekleri düşünmez oluyor. Ve bahçenin belleği yeşil anılardan boşalıyor:

kimse çiçekleri düşünmüyor
kimse balıkları düşünmüyor
kimse bahçenin ölümüne
inanmak istemiyor

Sanayi devrimi dönemi aydın insan için, toprak ve boşunalık ekleminde duran insan için, güneş ölmüştür ve Furuğ'un şiiri bu yaranın anlatımıdır:

Güneş ölmüştü
güneş ölmüştü ve yarın
çocukların belleğinde
yitik bir anlam taşıyordu -
Onlar bu eski sözcüğün elginliğini
ev ödevlerini
kocaman kara lekelerle
çiziyorlardı.

Furuğ daha 23 yaşındayken, Eylül 1958'de sinema ile uğraşmaya koyuldu ve İbrahim Golestan'ın "Golestan Film" şirketinde işe başladı: "Sinema benim için bir anlatım yoludur. Ben bir ömür şiir söyledim diye bir tek şiirin anlatım yolu olduğu söylenemez ya. Ben sinemadan hoşlanıyorum. Başka alanlarda da becerebilirsem çalışmak isterim. Şiir olmasa bir tiyatroda çalışırım, tiyatro olmasa film yaparım. Sürmesi de benim söyleyebilecek sözü-

mün olmasına bağlı. Tabii söyleyecek bir sözüm olursa."

Furuğ'un ilk işi, *Bir Ateş* filminin montajı idi. Mayıs 1958'de, Ehvaz kentinin 6. petrol kuyusunun drenajı sırasında doğalgazla karşılaşıldı ve korkunç bir yangın baş gösterdi. Yangının kontrol altına alınıp söndürülmesi tam 70 gün sürdü. Şahrox Golestan 1500 metreye yakın film kullandı. *Bir Ateş* adını alan bu filmin montajı ile, bir yığın insanın unutulmaz kahramanlıklarına can kattı. Bu film 1962 yılında 12. Venedik Film Şenliği'nde kısa ve belgesel filmler kategorilerinde altın ve bronz madalya almayı başardı.

Furuğ 1959 yılında, film ve özellikle belgesel film yapımı için gereksinimler ve incelemeler için İngiltere'ye gitti. 1960 yılında, Kanada Ulusal Film Teşkilatı, İran'da düğün töreni için "Golestan Film"e siparişte bulundu. Furuğ bu filmde rol aldı ve yapımı için çokça uğraştı. 1960 yılında, *Su ve Isı* filminin üçüncü bölümünün yapımı ile yakından ilgilendi. İbrahim Golestan'ın bir filmi olan *Su ve Isı*, 1961 yılında "Film Merkezi"nin 54. oturumunda gösterildi ve aynı yıl Furuğ, *Dalga, Mercan ve Taş* filminin seslendirme işini yüklendi. Bir otuz beşlik olan bu kırk dakikalık filmin senaryosu ve direktörlüğü, İbrahim Golestan'a aittir. Bu film 1962 yılında özel ödüle layık görüldü.

Furuğ yeniden İngiltere'ye gitti. Dönüşünü takiben, dikkatleri üzerine toplayan "Kayhan Gazetesi" için bir dakikalık bir reklam filmi yaptı.

1963 yılının ilkbaharında, cüzzamlılar hakkında bir film yapmak üzere Tebriz kentine gitti. Aynı yılın yaz aylarında Golestan Film'de, Sadık Çubek'in "Deniz Neden Fırtınalıydı?" öyküsünden esinlenerek *Deniz* adlı bir film yapmaktaydı. Furuğ bu filmde rol almış ve oluşumuna yardımcı olmuştu. Ancak bu film sonlanmadı. Aynı yılın sonbaharında Furuğ yine Tebriz'e gitti. Bu kez üç kişi daha onunla birlikteydi. Ve cüzzamlılarla ilgili film, onun Tebriz'deki 12 günlük ikâmeti sırasında oluştu ve "Ev Karadır" adını aldı. Bu filmin metni İslami yazıtlar ve Tevrat'tan alınmadır. *Ev Karadır* filmi, Cüzzamlılara Yardım Derneği'nin siparişi üzerine yapılmıştı. Bu filmin personajı, Tebriz'in Baba Bağı Cüzzamlılar Evi'ndeki hastalardan oluşmuştur.

Furuğ bu film hakkında yapmış olduğu bir basın toplantısında şöyle diyordu: "İlk gün cüzzamlıları görünce çok kötü oldum. Korkunçtu. Cüzzamlılar Evi'nde, bir insanın tüm özelliklerini ve düygularını taşıyan bir avuç varlık yaşıyor, ancak tümü de insansı görünüşten yoksunlar. Ben yüzünde bir tek delik olan ve bu delikten konuşan bir kadını gördüm. Tabii çok korkunçtu. Fakat onların güvenini kazanmalıydım. Bu insanlara hiç de iyi davranılmamıştı. Onlara uğrayanlar sadece onların kusurlarını seyretmişlerdi. Fakat ben, yemin ederim ki, sofralarına otururdum, yaralarına do-

kunur, cüzzamın parmaklarını yiyip bitirdiği ellerine ayaklarına dokunurdum. İşte böylece bana güvenmeye başladılar. Onlardan ayrıldığımda hep dua ediyorlardı. O günlerin üstünden bir yıl geçtiği halde, onlardan kimileri bana mektup yazıp benden isteklerini sağlık bakanlığına ulaştırmamı, pirinçlerinin çalındığını, yemeklerinin olmadığını, banyolarının olmadığını söylememi istiyorlar. Orada, hemen tüm vücudunun felç olduğu bir adamla karşılaştım, konuşmak için dudağını eliyle kaldırmak zorundaydı. Kördü. Bununla birlikte beni görünce 'Kaç defa karımı yanıma gönderin diye dilekçe yazdım, ben cüzzamlıyım, fakat karım sağlam ve benimle yaşamak istiyor,' dedi. Cüzzamlı kadınlar bir tuhaftır. Tüm güzelliklerini yitirmişler, ancak her gün sürme çekerler, cüzzamlı parmakları yüzüklerle doludur. Benim bilezik ve kolyemi de aldılar. Odaları ayna ve nazarlıkla dolu. Pekâlâ insan artık..."

Ev Karanlıktır filmi, 1964 kışında, Almanya'daki film şenliğinde, en iyi belgesel film ödülünü aldı. Bu ödül hakkında Furuğ şöyle diyordu: "Bu ödül benim için önemsizdi. Ben kendi işimden yeterince zevk almıştım. Bir oyuncak bebek de vermeleri olası, oyuncak bebeğin ne anlamı var? Ödül de bir oyuncak bebektir."

Onuncu Oberhausen Şenliği 14. devresinde, belgesel film dalındaki en büyük ödülü, Furuğ'un anısı ile adlandırdı. Almanya'nın Oberhausen Film Şenliği, dünyanın başlıca saygın film şenliklerinden sayılır. Bu şenliğin yönetim kurulu, en büyük ödül sloganını *Ev Karanlıktır* filminin sözlerinden almıştır.

Furuğ 1963 yılında "Bir gazetenin yapımı" teması ile yine *Kayhan* gazetesine bir film yaptı ve bir yıl sonra, yapımına başlayamadığı bir filmin senaryosunu yazdı. Bu konu hakkında şöyle diyordu: "Ben bu senaryoda İran kadınının gerçek yaşamını vermeye çalışıyorum. Bu filmin, İran'ın o eski evlerinden birinde çekilmesini arzu ederim. Şöyle odaları iç içe olan evler var ya..."

Ocak 1964'te, Luigi Pirandello'nun eseri olan *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un gösteriminde başarı ile oynadığı bir rol aldı.

1965 ilkbaharında, Golestan Film'in bir ürünü olan *Kerpiç ve Ayna* yapımında İbrahim Golestan'a yardım etti.

Aynı yılın yaz ayında Avrupa'ya gitti. İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya'yı ziyaret etti. 1965 güz aylarında Furuğ'un yaşamı hakkında iki film yapıldı. UNESCO'nun yarım saatlik ve Bernardo Bertolucci'nin on beş dakikalık filmleri.

Furuğ 1966 yılı ilkbaharında İtalya'ya gitti ve Pejarro Film Festivali'ne katıldı.

Başkaldırı yıllarını arkalarda bırakan Furuğ, artık otuz yaşında bir ka-

dındır. O delice sevme yılları arkada kalmıştır ve artık yalnız bir kadındır:

O günler geçip gittiler
Güneşte çürüyen bitkiler gibi o günler
güneşe karşı çürüdüler
Akasya kokusundan başı dönen sokaklar yittiler
dönümsüz caddelerin kalabalığında.
Ve yanaklarını, ah
sardunya yapraklarıyla süsleyen o kız
Şimdi yalnız bir kadındır
Yalnız bir kadındır.

O günler geçip gitmiş ve o yalnızlıkla bir başına kalmıştır. Erkek kardeşi Feridun Ferruhzad 1969 yılında *Firdevsi* dergisi ile yaptığı bir söyleşide şöyle diyordu: "Furuğ'un gerçekten kim ve ne olduğunu kim bilebilir? Çevresindeki üç dört kişiden başka kim onun gözyaşları ve üzünçlerine tanık olabilirdi? Haftalarca hasta yattığını ve doktora gidecek parası olmadığını kim bilebilirdi? Veyahut kışın, ayın ortasına doğru gazyağı ve paranın olmaması nedeniyle, sobasının alevinin sönüverdiğini kim bilebilir? O elindeki üç beş kuruşu ya benim öğrenimim için bana, Almanya'ya gönderirdi, yahut Tebriz Cüzzamlılar Evi'nden evlat edindiği çocuğuna harcardı veyahut daha muhtaç birine verirdi. Sonra, saatlerce ve günlerce evinde kapalı kapılar ardında oturur, düşünürdü, şiir yazardı ve belki de bana yahut diğer erkek veya kız kardeşlerine mektup yazardı ve bu mektuplarda kendi yaşamını açıklardı. Birçok mektubunda şu tümce göze çarpardı: Sizler, tümünüz gittiniz ve burada yapayalnız kaldım, yalnızlıktan ölmek üzereyim."

Ve bu benim
yalnız bir kadın
soğuk bir mevsimin eşiğinde
anlamanın başlangıcında
Yeryüzünün kirlenmiş varlığını
ve gökyüzünün yalın ve hüzünlü umutsuzluğunu
ve bu beton ellerin güçsüzlüğünü.

Furuğ yaşamının otuz üçüncü yılında, 14 Şubat 1966 Pazartesi günü, araba kullanırken bir kaza sonucu hayatını yitirdi ve çarşamba günü cesedi Zahirü-ddövle mezarlığında toprağa verildi. Kar yağıyordu ve iki genç el aralıksız kar yağışında gömülüyordu:

Hakikat belki de o iki genç eldi, o genç iki el
aralıksız kar yağışında gömülen.
İnanalım
İnanalım soğuk mevsimin başlangıcına
düş bahçelerinin yıkıntılarına inanalım
işsiz devrik oraklara
ve tutsak tanelere
bak nasıl kar yağıyor.

Ve Furuğ kendi ölümü hakkında uzunca bir şiirinde şöyle diyordu:

Benim ölümüm bir gün gelip çatıverecek
apaydın bir baharın ışık dalgalarından
tozlu ve uzak bir kış mevsiminde
yahut bir güz mevsiminde uzak haykırış, coşkudan

Benim ölümüm bir gün gelip çatıverecek
bu acı ve tatlı günlerden birinde
Diğer boş günlere benzer bir günmüşcesine
bugünlerin, dünlerin gölgesi olacak

...

Ancak benim soğuk tenimi
toprak bağrına basacak
sensiz ve senin kalp atışlarından uzak
benim kalbim toprağın altında çürüyüp yıpranacak.

...

yıllar sonra rüzgâr ve yağmur
taşın yüzünden usulca silecek
ad ve ar efsanelerinden kurtularak
mezarımda yolda adsız kalacak

Haşim Hüsrevşahi tarafından
kısaltılarak çevrilmiştir.